كتابات نقدية
114

بلاغة السرد

د. محمد عبد المطلب

الهيئة العامة لقصور الثقافة



بلاغةُ السردْ

د. محمد عبد المطلب

سبتمبر
2001

الهيئة العامة لقصور الثقافة
كتابات نقدية - شهرية (114)

سبتمبر ٢٠٠١

التدقيق اللغوى : نبيل يوسف

كتابات نقدية
114

بلاغة السرد

د. محمد عبد المطلب

المراســـلات : باسم مدير التــحرير على العنوان التـــالى
١٦ أ ش أمين سامى - القصـــر العينى - رقم بريدى : ١١٥٦١

«كلُّ محبٍ مشتاقٌ ولو كان مَوصُولا»

ابن عربي

مقدمة

-١-

هذه هى المرة الأولى التى أقدم فيها للقارئ دراسة موسعة فى السرد الراوئى، فقد استغرقتنى قراءة الشعر العربى منذ امرئ القيس حتى لحظة الحاضر المزدحمة بتعارضات حداثية يكاد ينفى بعضها البعض .

استغرقتنى قراءة الشعر حتى أبعدتنى عن خطاب إبداعى له حضوره الكثيف الذى ينافس حضور الشعر ويزاحمه فى مكانته بوصفه (ديوان العرب)، ومن ثم ترددت مقولات هنا وهناك تشير إلى نوع إزاحة للخطاب الشعرى من المقدمة ليكون ثانيا أو ثالثا، فأطلق الدكتور عبد القادر القط مقولته عن (زمن الدراما التليفزيونية)، وأطلق الدكتور جابر عصفور مقولته عن (زمن الرواية) لكن هذا الابتعاد عن الخطاب الروائى لم يكن كاملا، فقد كنت بين الحين والآخر أستميح الشعر، وتمتد يدى إلى نص

من النصوص الروائية، وما إن أبدأ الصفحة الأولى حتى أنغمس إلى أعماق في النص، ولا أتركه إلا بعد أن أفرغ منه، وتتابعت هذه الامتدادات على فترات متقطعة، ثم تحول الانقطاع إلى تواصل، والتواصل إلى تلاحم وامتزاج، وأدركت - عند ذاك - أنه قد فاتني الشيء الكثير، كما أدركت أنني لم أظلم الخطاب الروائي بعدم إقبالي عليه، قراءة ودراسة، وإنما ظلمت نفسي؛ لأنني حرمتها من شيء كثير، هذا الشيء فيه جانب من الفن، وجانب من المتعة، وفيه جانب من الحياة، وجانب من الخبرة بالوجود البشري وغير البشري، وكل ذلك أو بعضه قد يقدمه الخطاب الشعري، لكن ليس على النحو الذي يقدمه الخطاب الروائي، ولا يرجع ذلك إلى الدرجة المعيارية التي ينتمي لها هذا أو ذاك، وإنما يرجع إلى خصوصية كل جنس وقدراته في إنتاج هذه الجوانب الخصبة الثرية.

لقد كانت تتعدد أسفاري إلى كثير من بلدان عالمنا العربي لمهمات علمية، أحيانا، أو لمشاركة في مؤتمرات أدبية، أحيانا أخرى، وكان السؤال الذي يتابعني في معظم أسفاري :

أين دراسة الرواية في مسيرتك النقدية ؟ وكنت أتعلل بأنني - أولا وقبل كل شيء - دارس للبلاغة العربية، والشعر أقرب أجناس القول لهذه البلاغة، لأنه كلف بتوظيف أدواتها في إنتاج

جماليته. البلاغة هى التى قادتنى إلى الشعر، والشعر هو الذى يردنى إلى البلاغة، وكنت أدرك وهن هذا التعلل، وأنه من ضرورة الأمور استكمال المسيرة النقدية بالإقدام على قراءة الخطاب الروائى وممارسة مجموعة من الإجراءات التحليلية التى أفيد فيها من ممارساتى التحليلية على الخطاب الشعرى، وصح العزم منى على الإقدام، فكانت هذه القراءات التى يمكن النظر إليها بوصفها محاولة لتجاوز (المدخل) – مدخل الرواية – لألج إلى غرفها ودهاليزها، وأجوس خلال أبهائها وأفنيتها، وهو ما أرجو أن يتم إذا امتد الزمن، وأسعفت الأحوال.

ولابد أن أعترف بأن إقدامى على قراءة الخطاب الروائى لم يستند إلى ما قدمه الخطاب النقدى للرواية، على وجه العموم، سواء فى ذلك الخطاب النقدى العربى أو العالمى. بل إنى قد سعيت حثيثا إلى تجنب هذه الإجراءات المحفوظة التى مارسها النقد فى مراحل سابقة، ووصل فيها إلى إنجازات لافتة، لكنها – فى رأيى – لم تكن كافية، لأن الخطاب الأدبى – عموما – خطاب لغوى بالدرجة الأولى، ومن ثم فهو فى حاجة إلى إجراءات تحليلية تكشف عن لغويته ودور هذه اللغوية فى إنتاج النصية الروائية. وهذا يعنى أن الإجراءات التى مارستها على الشعرية – بوصفها فنا لغويا – صالحة لأن تمتد – بكل

فاعليتها - إلى الخطاب الروائى، ومن ثم يمكن اعتبار هذه القراءة إضافة متواضعة إلى ما سبق أن قدمه الخطاب النقدى عن الرواية عموما، والسرد على وجه الخصوص، ولا أدعى أن الدراسات السابقة لم تعتمد اللغوية فى ممارساتها الإجرائية على نحو مطلق، وإنما الذى أدعيه : أن هذه الممارسة كانت محدودة بحدود النوعية، أى أنها (لغوية روائية) قد تتوافق أو تتخالف فى قليل أو كثير مع (اللغوية الشعرية) .

أخلص من هذا كله إلى أن الزمن الذى انصرف فى قراءة الشعر لم يكن زمنا ضائعا بالنسبة للرواية، بل يمكن النظر إليه بوصفه مقدمة تمهيدية يسرت لى الإقدام على قراءة الرواية بأدوات الشعرية وتقنياتها الجمالية، مع فضل إضافات فرضتها الخصوصية النوعية للرواية، لم أستطع منها فكاكا، برغم يقينى بانكسار النوعية، أو على الأقل : اهتزازها.

وهذا كله أضعه بين يدى القارئ فى إطار احتمالية (الرفض أو القبول) .

- ٢ -

لقد توجه المتن إلى قراءة مجموعة من الروايات، وأعترف أن اختيارها لم يكن محكوما بإطار منهجي صارم، وإنما كان محكوما بميل خاص، دفعنى إلى الإبحار فى عالمها، ولا شك أن مثل هذا الميل يمثل نوعا من الخلل المنهجي، لكنى آثرت أن استجيب لهذا الميل على أن أخضع لمنهج انتقائى يحتكم إلى الزمنيه أحيانا، ومعيار القيمة أحيانا أخرى، وأظن أن هذه طبيعة البدايات، وأنا اعتبر نفسى قد وضعت قدمى لأخطو الخطوة الأولى، ولا أعتزم التوقف .

وما وقع من تجاوز منهجى قد حاولت أن أجبره فى مقدمة القراءة، كما أعتزم أن أجبره فى قراءات قادمة تعتمد التعامل مع الخطاب الروائى فى عمومه، لا فى فرديته أو خصوصيه، وعندها سوف أتحرر من إسار إدوار الخراط فى (يقين العطش)، وإغوائية جمال الغيطانى فى (خلسات الكرى)، وفانتازيا فؤاد قنديل فى (روح محبات)، وهى تلك الفانتازيا التى شدتنى إلى (مدينة اللذة) لعزت القمحاوى، ثم حكائية هالة

البدرى فى (منتهى)، وشاعرية ميرال الطحاوى فى (الخباء).

أما نصوص المقدمة، فإنها تتسع لاستيعاب اثنى عشر نصا مرتبة هجائيا على النحو التالى :

١ – أربع وعشرون ساعة فقط	يوسف القعيد
٢ – الابنة فاتن	نعيم صبرى
٣ – اهبطوا مصر	محمد عبد السلام العمرى
٤ – التبر	إبراهيم الكونى
٥ – تغريبة بنى حتحوت	مجيد طوبيا
٦ – المدندش	أحمد الشيخ
٧ – الرهينة	زيد مطيع دماج
٨ – الشمعة والدهاليز	الطاهر وطار
٩ – صخب البحيرة	محمد البساطى
١٠ – صالح هيصة	خيرى شلبى
١١ – قناديل البحر	إبراهيم عبد المجيد
١٢ – موسم الهجرة للشمال	الطيب صالح

لا شك أن اقتصار القراءة على هذه النصوص، يعلن عن قصور بالغ، سوف يغضب الكثيرين، وقد يكون لهم بعض الحق فى هذا الغضب، لكن عذرى أننى مهما حاولت قراءة نصوص أخرى، فلن أتمكن من تحقيق القراءة الاستغراقية، فهى فوق

طاقتى، وأعتقد أنها فوق طاقة أى قارئ، ومن ثم فإن الغضب سوف يظل قائما، لكن الذى أؤكده أن مجموع الاختيارات لم يعتمد على حكم بالقيمة بحال من الأحوال، وإنما اعتمد على نصوص بعينها لكشف ظاهرة محددة.

وأملى عظيم فى أن يتسامح جمهور الروائيين فى طرح سؤالهم الحتمى : لماذا اخترت هذا وتركت ذاك ؟.

القسم الأول

العنوان

- ١ -

لقد أوضحت أن قراءتي للرواية قد اعتمدت - إلى حد كبير - على قراءتي للشعرية، ومن ثم فإن هذه القراءة تحتاج إلى نوع تقديم لمجمل الأدوات الإجرائية التي تم توظيفها، ولا شك أنها تعتمد قدرا من المخالفة بين توظيفها الشعري، وتوظيفها الروائي، برغم اليقين الذي يتملكنا بانكسار النوعية، وأن هناك تقاربا حميما بين الشعرية والروائية، وبخاصة في المرحلة الإبداعية الأخيرة، حيث استعانت الشعرية بتقنيات الروائية، واستعانت الروائية بتقنيات الشعرية .

وطبيعة المنهج تفرض على القراءة التعامل مع الظاهرة الأولى الحالة في النص مكانا وزمانا، ونعني بذلك (العنوان) بوصفه الخطوة الإجرائية الأولى التي يقدم بها الإبداع نفسه للمتلقي، ويحق هذه الأولوية كان الإجزاء له الصدارة في هذه القراءة، لأن كل نص له

مفتتحه الذى يتسلط على المتلقي تسلطا لا يستطيع منه فكاكا، على مستوى السطح، أو على مستوى العمق، فالعنوان يتحول إلى أداة مصاحبة تأخذ بيدالقارئ حتى لا يضل فى متاهات النص فتنقطع صلته به برغم أنه داخله .

وفى تصورنا أن (العنوان) يمثل عتبة النص التى يجب أن يخطوها القارئ فى تؤدة مصحوبة بقدر من التأمل اليقظ، حتى لا يتعثر فيها، فتتوقف قراء ته وتقصر عن المتابعة، أما إذا تخطى هذه العتبة أمنا، فإنه سوف يلج منها إلى غرف النص وأبهائه، ويتحرك فيها حركة حرة واسعة، وتتحقق له متعة (المشاهدة) لمجمل المكونات الجزئية والكلية، بحيث تقود كل غرفة إلى ما يجاورها أو يليها ويتصل بها .

ويمكن النظر إلى العنوان بوصفه (مفتاح) النص، ووظيفته شبيهة بمفتاح البيت، على معنى أنه لا يمكن الدخول إلى البيت إلا بعد إعمال المفتاح، ومعالجة الباب حتى تنفتح المغاليق. وليس هناك مشابهة شكلية بين المفتاح والباب، ولا بين المفتاح والبيت، وكذلك الأمر، فلا مشابهة بين العنوان والنص، وإنما تأتى المشابهة بين العنوان والمفتاح فى الوظيفة، فكما أن المفتاح يتيح لحامله فتح الباب وولوج البيت، كذلك العنوان، يتيح للقارئ الدخول إلى عالم النص دخولا شرعيا، فتناسى العنوان أو

إهماله يجعل التعامل مع النص – عموما – تعاملا غير شرعى، وعدم الشرعية يتبعه نوع من السلوك المغلوط، حتى يضطر القارئ – أحيانا – إلى القفز والتسلق والاختطاف، وينتهى به الأمر إلى امتلاك النص امتلاكا مشوها أو منقوصا، ذلك أن غياب (المفتاح – العنوان) سوف يدفع القارئ للدخول من المكان المتاح، فيكون – أحيانا – من النافذة، وأحيانا من الشرفة، وأحيانا من المنافذ الخلفية أو الجانبية، وكل هذا يقدم الوعى المشوه بالنص.

والعلاقة بين العنوان والنص علاقة احتمالية، أو لنقل إنها علاقة متحركة لا تعرف الثبات، فإذا كنا قد لاحظنا قيام هذه العلاقة على المشابهة بين (الباب والمفتاح)، واعتبرنا العنوان بمثابة (العتبة) الأولى، فإن هذه العلاقة قد تبتعد عن هذه المشابهة، لتستمد خصوصيتها التكوينية من اللغة ذاتها، بوصف اللغة المادة التنفيذية للمنتج الأدبى على وجه العموم، حيث تصبح العلاقة شبيهة بعلاقة (المبتدأ بالخبر)، فالعنوان يصير مبتدأ، لأنه يتصدر النص دون أن يسبقه شىء كما أن (المبتدأ) يأتى فى أول الكلام مجردا عن العوامل اللفظية، مهيئا لعملية الإسناد، أى أن المبتدأ لا يمكن أن يكتفى بنفسه، بل هو فى حاجة إلى ما يتممه، وهذا المتمم هو (الخبر) الذى به تكتمل

الفائدة مع المبتدأ، وقد لاحظ النحاة أن (الخبر) هو (المبتدأ) في المعنى، فإذا كان بين المبتدأ وخبره هذا التلاحم الدلالي، فإن هذا التلاحم ذاته يتحقق بين (العنوان) والمتن النصي، على معنى أن المتن يكون الإطار الموسع للعنوان، وإدراك العنوان على هذا الأساس، يؤدي - بالضرورة - إلى إدراك المتن، ومن الممكن - من هذا المنطلق - أن ننظر في (العنوان) بوصفه إشارة محدودة، لكنها إشارة تمتلك القدرة على استحضار المتن، كدلالة الاسم على المسمى، والدال على المدلول.

وفي إطار احتمالية العلاقة بين العنوان والمتن، نلاحظ أن العلاقة تستحيل - أحيانا - إلى شيء شبيه بعلاقة (السؤال بالجواب) فبينهما ترابط حتمي. وبما أن (السؤال) لا يكتفي بذاته، فكذلك العنوان لا يمكن أن يكتفي بذاته؛ بل إن مهمته أن يثير في المتلقي كماً هائلا من التحفز الاستطلاعي الذي يبغي امتلاك المعرفة التي يقدمها (الجواب) أو (المتن). وقد يكون المستهدف من السؤال إدراك النسبة بين مكونات النص، أو تصور العلاقة بين هذه المكونات، وهذا ما يسعى إليه التحليل الذي يتسلط على بنية العنوان، حتى يتمكن من الإمساك بالعلاقة بين العنوان والمتن ..

وهذه العلاقة لا تقع تحت طائلة الاحتمالية فحسب، بل إنها

تدخل فى إطار (المزاوغة)، ذلك أن القول بمشابهة العنوان للسؤال يحيله من صيغته (الإخبارية) إلى صيغة (إنشائية) فى العمق حتى يصبح مشروعا لنا أن نشبهه بالسؤال.

لكن المراوغة - أيضا - قد تستبقى العنوان فى منطقة (الخبرية)، لكنه برغم ذلك يثير حوله كثيرا من التساؤلات، فإذا تحقق له ما لاحظناه من كونه (عتبة) حينا، و (مفتاحا) حينا ثانيا، و (مبتدأ) حينا ثالثا، فإن هذه الكينونة المتعددة لا تعوقه عن إثارة الأسئلة حوله، حتى ولو لم يكن هو سؤالا، وهذه الأسئلة المثارة تأتى بوصفها توابع للعنوان يطرحها القارئ. فماذا يقصد المؤلف بعنوانه؟. أو ما معنى هذا العنوان ؟. أو لماذا اختار المؤلف ذلك العنوان ؟ أو ما صلة هذا العنوان بالنص؟. مثل هذه الأسئلة تظل محلقة فى أفق العنوان على نحو شمولى لازم.

إن القول بدخول العلاقة بين العنوان والمتن دائرة الاحتمال يطرح علينا علاقة طارئة لها حضورها اللافت، وبخاصة فى المنجز الروائى الأخير، إذ يستحيل العنوان إلى ما يشبه (التعويذة) السحرية التى يجب أن يرددها القارئ بين يدى النص، وبهذا الترديد يمكن أن تنفتح مغاليق النص، ويتاح للقارئ أن يدخله دخولا سهلا ميسرا، وهو ما يعنى أن النص قد

استحال إلى (قصر سحرى) يحتاج إلى مثل هذا الطقس اللغوى، وبخاصة تلك النصوص التى تعتمد الغرائبية، ومفارقة الوجود التنفيذى إلى التحليق فى أفق الوجود الغائب أو الأسطورى، وفى هذا السياق كثيرا ما يدخل (العنوان) دائرة (الإلباس)، وهى دائرة أثيرة عند كثير من المبدعين .

معنى هذا كله أن العنوان ليس مؤشرا بسيطا، بل هو بنية معقدة غاية التعقيد، وتمثل أداة ضغط هائل على المتلقى أو القارئ، فتحاصره فى نطاق منطوقها تارة، ومفهومها تارة أخرى، وفى إطار الجمع بين المنطوق والمفهوم تارة ثالثة، ويظل هذا الحصار محكما حتى يفرغ من القراءة، وعندها يمكن أن يتحقق العنوان بعده المرجعى من كونه إشارة ظاهرة إلى مستوز كامن، ومهمة القراءة العمل على أن يطابق الظاهر الباطن مطابقة إجمالية، دون أن ينفى ذلك إمكانية المطابقة التفصيلية فى بعض الإجراءات القرائية الواعية .

- ٢ -

ومراوغة العنوان جعلته يتحرك دلاليا حركة مزدوجة بين (الإضاءة والعتمة)، على معنى أنه - أحيانا - يكشف عن ناتجه الدلالى من القراءة الأولى، وأحيانا أخرى ينغلق على ذاته ولا

يكاد يفصح عن هذا الناتج إلا بعد مجاهدة، وبرغم المجاهدة فإنه قد يحجب ناتجه، وعلى القارئ أن يستقبل العنوان فى هذا الأفق المزدوج، ويتحمل هذه المراوغة الإنتاجية، حيث إن العنوان يسمح بكشف دلالة بعينها، لكنه سرعان ما ينفيها، وذلك راجع إلى الاختزال البالغ الذى يسيطر عليه، وكأنه خارج من مقولة النفرى : «كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة»، وقديما قال ابن فارس إن من أهم أسباب الغموض والإلباس : (وجازة اللفظ).

وعلى أساس من الوعى بطبيعة العنوان فى هذا الأفق الضبابى، فإن مقاربته تحليليا يجب أن تتسلط على بنيته الصياغية، ونظام العلاقة التركيبية المسيطر عليها . ومن الملاحظ أن هناك علاقتين تكادان تتدخلان على نحو استمرارى فى تشكيل بنية العنوان، هما : الإضافة والتبعية، سواء أكان العنوان ثنائى الصياغة، أى مكوناً من دالين، أم كان زائدا عليهما. وحتى عندما يقتصر العنوان على دال واحد، فإنه يأتى قابلا لمثل هاتين العلاقتين، ثم تنضم إليهما علاقة مزدوجة هى (الابتدائية والخبرية) .

والعنوان – فى كل ذلك – يكاد يعتمد الغياب الصياغى لبعض مكوناته، أى أنه يتعمد حذف بعض دواله، فهو يأتى ناقصا صياغيا على الأغلب، واستحضار هذا المحذوف أو

الغائب يحتاج إلى استحضار بنية العمق، ثم ربط هذه البنية بالفضاء النصى المحيط بالعنوان، سواء فى ذلك أكان الغائب يحتل صدارة العنوان أم مؤخرته. وقد لا تتمكن بنية العمق، متضافرة مع الفضاء، من استكمال البنية، وتحديد النتائج، ومن ثم فإن المقاربة التحليلية يجب أن تتجاوز المؤشر الخارجى، ومتابعة تردد العنوان فى المتن النصى، سواء أكان التردد كاملا أم مفككا .

- ٣ -

وعلى هذا النحو نقارب العنوان فى نص محمد البساطى (صخب البحيرة)[١]، ونلاحظ - هنا - قيام بنية العنوان على دالين فقط، تجمع بينهما علاقة (الإضافة)، وبما أن المضاف مع المضاف إليه كالشىء الواحد، فإن البنية تتحول من الثنائية إلى الإفراد، أى إلى دال واحد ثنائى الصياغة، والدال الواحد لا يمكن أن يقدم إفادة مكتملة، وهنا يتحقق تدخل المتلقى (بتقدير) الدوال الغائبة حتى يتمكن من بلوغ (الفائدة)، وهذا التقدير يحتاج إلى استحضار بنية العمق التى يمكن أن تمدنا بالغائب، والغائب هنا - على الأرجح - هو المبتدأ، ويكون استكمال العنوان على هذا الأساس (هذا صخب البحيرة)، حيث يمارس

اسم الإشارة فاعليته الوظيفية فى تجسيد الواقع الذى يشير إليه (الماء الهادر) واستحضاره فى مواجهة المتلقى استحضارا مرئيا، أى أنه يعمل على تحويل الإشارة الصوتية إلى صورة بصرية، أو لنقل إن الإشارة الصوتية تتداخل مع الرؤية البصرية، وهذا التداخل هو الذى يتيح للمتلقى الدخول الشرعى إلى المتن الروائى .

وقد سبق أن أوضحنا الطبيعة المراوغة للعنوان، ومن ثم فإنه يطرح علينا استكمالا آخر، حيث يتحرك الدال الغائب من منطقة (الابتداء) إلى منطقة (الإخبار) أو (الخبرية)، فيكون التقدير : (صخب البحيرة يتردد)، وهذا التقدير لا يعتمد بنية العمق وحدها، وإنما يعتمد - معها - تردد مفردات العنوان فى المتن الروائى، إذ الملاحظ أن هذا المتن قد جمع بين فعل (التردد) ودال (الصخب)[٢]، وأهمية هذا البناء الصياغى أنه ينقل العنوان من حالة (الثبات) التى كان عليها فى التقدير الأول، إلى حالة (الحركة والتجدد) بتأثير الفعل المضارع (يتردد)، أى أن (الصخب) أصبح فاعلية متتالية ومتجددة تتخلل السرد على مساحة النص بأكمله، بل يمكن القول إن هذا (الصخب) قد فارق (البحيرة) ليلحق بمفردات الواقع المحيط بها من البشر وغير البشر حتى أنه قد ألحقهم بكينونتها المائية الهادرة .

إن استكمال المتابعة التحليلية لهذا العنوان يحتاج إلى ملاحقته عندما يتفكك فى المتن الروائى، وملاحظة السياقات التى تحتضن مفرداته، على أن تجمع الملاحقة بين المتابعة الإحصائية والملاحظة الكيفية، والمتابعة الإحصائية تقول: إن الدالين ترددا كميا ترددا غير متوازن، فقد تردد الدال (صخب) اثنتى عشرة مرة، بينما تردد دال (البحيرة) مائة وأربع عشرة مرة، فالتناسب الكمي منعدم بينهما، كما أن الملاحظ أن المتن الروائى لم يجمع بين الدالين على النحو الذى جاءا عليه فى العنوان، مما يعنى أن العلاقة بينهما لم تكن علاقة تلازم، فانعدام التناسب - أولا- والتلازم- ثانيا- يشير إلى ناتج له أهميته، وهو أن النص يستهدف بسرده عالم (البحيرة) بمكوناته الذاتية، ومواصفاته الثابته، أكثر من استهدافه للمواصفات الطارئة (كالصخب)، لكن هذا المستهدف قد امتد إلى ما يحيط بعالم البحيرة من كائنات بشرية، بوصفها امتدادا للبجيرة على نحو من الأنحاء، وبوصفها قابلة لفاعلية (الصخب) كالبحيرة تماما.

ولم تقتصر فاعلية دال (البحيرة) على حضوره الصياغى فى مجمل السرد، بل إن هذه الفاعلية قد نشرت نفوذها فى المتن، وأثرت تأثيرا بالغا فى عملية اختيار الدوال حتى إن المفردات التى تنتمى لحقل الماء - عموما - قد بلغت تسعمائة وثلاثا

وعشرين مفردة، وهذا الحقل هو الأساس الدلالى (للبحيرة) بمردوده المعجمى المحدد بكونه (مجتمع الماء) الذى تحيط به الأرض من كل الجهات، أى الدال له انتماء مزدوج، فهو من جهة مرتبط بالماء، ومن جهة أخرى مرتبط بالأرض، ومن هنا صح انتساب البشر إليه: (أهل البحيرة) ثم: (رجال البحيرة)(٢)

إن انتساب البشر للبحيرة هو الذى أتاح للسرد أن يمارس فاعليته عليها بداية، ثم أخذت هذه الفاعلية فى التلاشى والذوبان، لتتحول الفاعلية إلى (الأرض) التى أخذت تزحف بمكوناتها لتلتهم البحيرة ذاتها، لكن ذلك لم يتحقق إلا بعد أن التهمت البحيرة نفسها كما وفيرا من كائناتها البشرية، حتى ليبدو (صخبها) نوعا من الولولة والنواح الذى لا يمكن أن يتوقف إلا بغياب البحيرة غيابا نهائيا، وقد تجلت مؤشرات هذا الغياب فى ختام النص خلال مؤشر عنوانى داخلى (ورحلوا).

والإشارة إلى هذا العنوان الداخلى تؤكد أهمية متابعة مجموعة العناوين الداخلية وصلتها بالعنوان الخارجى من ناحية، وصلتها بالمتن الروائى من ناحية أخرى، ففى نص محمد البساطى، الذى نحن بصدده، نجد أربعة عناوين داخلية : صياد عجوز، نوة، برارى، ورحلوا. ومن الواضح أن العنوان الأول ثم الثانى ينتميان للعنوان الخارجى على نحو مباشر، إذ إن

العنوان الأول يستدعى بعض المفردات البشرية المنتمية لعالم البحيرة، والآخر يستدعى بعض الظواهر الطبيعية المنتمية لهذا العالم، ويكاد الثالث يكون إستكمالا للطبيعة التكوينية لعالم البحيرة، بوصفه محتاجا إلى مساحة من اليابسة ليتحقق له مفهومه الوجودى. أما العنوان الأخير فبرغم ابتعاده عن معجم البحيرة، فإنه كان حاملا لنذر نهايتها، أو لنقل إنه كان موازيا خارجيا لما تختزنه ذاكرة الإبداع عن (صخب البحيرة)، حيث عايشته فترة زمنية، ثم أخذت ملامحه تبهت فى الذاكرة، تمهيدا للغياب النهائى، ومن ثم يمكن القول إن النص الروائى – فى مجمله – كان موازيا لحقيقة محددة تسكن داخل الإبداع، لكنها الحقيقة الفنية لا الحقيقة الوجودية، أو لنقل هى حقيقة المتخيل السردى، لا حقيقة الوجود الفعلى .

ولاشك أن القراءة قد وصلت إلى بعض المنتجات النصية، وبخاصة فى الربط بين العنوان الخارجى وتوابعه الداخلية، ثم الربط بينه ومصدر الإنتاج، وما كان للقراءة أن تصل إلى هذا الربط إلا بهذا الملحق التفسيرى الذى أضافه الإبداع إلى المتن، لكن من النادر أن يقوم الإبداع بتقديم مثل هذه الإشارات اللاحقة، ومن ثم فإن عبء الربط يقع على عاتق القراءة والقارئ، وقد يصيب – فى ذلك – وقد يخيب، لكن من المحتم أن يستكمل

إجراءاته التحليلية للعنوان دون انتظار لأية إشارة تفسيرية، نقول ذلك وفى وعينا ذلك التحذير القديم الذى قدمه القاضى الجرجانى فى وساطته: بألا نثق كثيرا فى تفسيرات المبدعين لإبداعهم .

النصيّة

- ١ -

مع طوفان الوافد النقدى تكاثرت القراءات النقدية التى تمارس فاعليتها باعتماد مجموعة من الإجراءات التطبيقية المستخلصة من هذا الوافد، تمارسها على النص العربى، وتوظف أدوات إجرائية طرحها النقد الوافد فيما أطلق عليه (نقد الحداثة)، وهذا التوظيف لم يراع المخالفة بين الإبداع العربى وغيره من الإبداع الذى ينتمى للغات أخرى، والمخالفة التى نقصدها مخالفة البناء الصياغى، فلكل لغة قوانينها وقواعدها التي تكاد تنغلق عليها فى خصوصيتها، وإن التقت اللغات فى الأسس العامة.

وقد أفرزت هذه الممارسة مجموعة من الدراسات التى اتسمت بكثير من الغموض والاضطراب، نتيجة لأن الممارسة وظفت أدوات غريبة عن النص، وغير مألوفة له، لأنها مستخلصة من نصوص لها طبيعتها اللغوية المغايرة للنص العربى، ذلك أن عالمية الفن والإبداع لا تتنافى مع خصوصية المادة المنتجة له.

لقد كان فرح النقاد طاغيا عندما وقعوا على مجموعة هذه الأدوات النقدية الوافدة، وظنوا أنهم يمكن أن يتعاملوا مع النص العربى تعاملا غير مسبوق، فيعيدون إنتاجه - مرة أخرى - خلال هذه الأدوات، مراوحين بين التحليل والتأويل. والنص المسكين - بين أيديهم - يتأبى عليهم تارة، ويستسلم لهم تارة أخرى، لكنه - فى الغالب - يقع تحت طائلة القهر والإكراه، الذى يحيل النقد إلى سلطة تحكمية، تفرض على النص ما يرفضه، فهناك مساحة واسعة بين الناقد والنص، فإذا تخطى الناقد هذه المساحة، ووصل إلى النص، فإن وصوله يكون غير شرعي، ومن ثم فإن تعامله مع النص يكون تعاملا غير شرعى أيضا، وهو ما قد يؤدى إلى إيذاء النص إيذاء بالغا، بل إنه قد يؤدى إلى أن يفقد النص هويته، فلا ندرى له نسبا، إذ أصبح نصا مشوها أو معوّقا .

وفى رأينا أن ذلك التشويه راجع إلى إغفال الناقد لقاعدة أساسية تحكم الظاهرة النقدية، وهي أن النص يفرض على الناقد التعامل معه بأدوات تنبع من ذاته، على معنى أن النص يطالب الناقد بأن يعامله بما فيه من خواص، لا بما يختزنه فى ذاكرته من إجراءات محفوظة، سواء أكانت وافدة أم غير وافدة.

وهنا يجب أن نتنبه إلى أن الإجراء النقدى الحاضر يتنافى

مع الشمولية التى تطرح مجموعة أدوات بعينها تصلح لكل مقام ولكل مقال، فلكل نص مداخله ومخارجه التى قد تتشابه أو تتخالف مع غيره من النصوص، لكنها أبدا لا تتوافق تمام الموافقة، أى أن الجزئية أصبحت بديلا عن العمومية، والنسبية بديلا عن المطلق. إن النصية لها حقوق شرعية، وأول هذه الحقوق : أن يكون النص منتجا لذاته، وفى مقدرته أن يكتب نفسه، على معنى أن النص هو القائل، أى فاعل القول، وبحق هذه المقدرة فإنه يسعى للتعبير عن مكنوناته الداخلية ورؤيته الخارجية، وتشكيل مواقفه المتوازية والمتنافية، والتعبير عن أحواله العامة والخاصة، وتحديد العوالم التى يطل عليها، وزاوية الإطلال، وطبيعة الرؤيا، وجوهر المشاهدة.

ولا يكتفى النص بحقوقه فى أن يكون هو (القائل)، بل يتخطى ذلك لكى يصبح هو (المقول)، الذى يمتلك لغته بكل تقنياتها وبلاغتها، وجمالياتها، كما يمتلك حق التحرك بين مستوياتها (صعوداً وهبوطاً)، بين الصافى والتداولى، بين المستوى السطحى والعميق دون حجر عليه بحال من الأحوال.

وثالث هذه الحقوق أن يكون النص هو (المقول فيه)، فكأنه يتحدث عن كينونته وتحولاتها العامة والخاصة، فى حركتها وسكونها، فى أفعالها وأقوالها، فى وحدتها وجماعيتها، فى

صراعها وسكونها.

وتؤول هذه الحقوق إلى أن يكون النص هو (المقول له)، أى أنه هو المتلقى الأول الذى يستقبل مجموع الحقوق، سواء كان الاستقبال خلال التحليل، أو خلال التأويل، وسواء أكان الاستقبال على سبيل الرفض أم التقبل، وعلى سبيل الموافقة أم المخالفة، ومن ثم يكون عبور النصية إلى المتلقى الجماعى عبورا مشروطا باستيفاء هذه الحقوق، بحسبها مصفاة تنقيه من الزوائد والإضافات التى تتنافى مع طبيعته النصية.

على هذا الأساس الذى حاولنا طرحه من خلال تعاملنا مع كثير من النصوص الإبداعية، ومن خلال إنصاتنا إلى نبضات النص، وهمساته الحانية أو الشاكية. على هذا الأساس ندعى أن النصية ترفض مجموع المرجعيات الخارجية بكل أشكالها وبكل مستوياتها، سواء أكانت المرجعية عقلية معرفية، أم تنفيذية واقعية، صحيح أن هذه المرجعيات قد تكون ضرورية الحضور فى الفضاء المحلق حول النص، وصحيح أنها قد تخترق هذا الفضاء لتقترب من النص ذاته، لكنها- برغم الاقتراب- تظل هامشية أو حافة، فلا تدخل فى البنية النصية على نحو من الأنحاء، لأن تدخلها بوصفها مكونا أساسيا يعنى أننا قد ابتعدنا عن النصية، والتحقنا بالهوامش النفسية والتاريخية

والسياسية والاجتماعية. وهذه كلها قد لا تكون منافرة للنصية، لكنها غيرها، ومن ثم فإن النصية لا ترفض إنتاج هذه الهوامش، لكن إنتاجها محكوم بأن يكون إفرازا للبنية اللغوية بالدرجة الأولى، حتى يمكن نسبتها للنصية، فإذا تمت مقاربة نص من النصوص، واقتضت المقاربة تحديد الشخوص ووظائفها، ومهامها السردية أو الحوارية، فإن مثل هذا التحديد لا يمكن أن يكتفى بالأطر المرجعية التى ذكرناها واستحضرناها إلى رحاب النص، بل نترك للنص ذاته أن ينتجها وفق احتياجاته، حتى لا تتحول النصية إلى صياغة لمواقف سابقة التجهيز أو لنقل إن النصية سوف تتعامل مع هوامش سابقة على متونها، فتتحول إلى رصد آلى لا كشف جمالى .

- ٢ -

إن مقاربة نص روائى مثل نص (موسم الهجرة إلى الشمال)[٤] يقودنا إلى توثيق معظم هذه الحقوق النصية التى طرحناها. فبداية القراءة تجعلنا فى مواجهة الراوى الذى يحكى عن عودته من الغربة فى أوربا، ثم يتخارج الراوى من حكى العودة إلى الحديث عن (مصطفى) حديثا يكاد يعلو به إلى أفق الأسطورية، حيث وجده مزروعا فى قريته على نحو فجائى دون

جذور تربطه ببيئة هذه القرية .

وهنا تأخذ النصية فى ممارسة حقوقها فتحاصر السرد، وتغلقه على شخصيتين محوريتين :

(الراوى ومصطفى) بوصفهم (الراوى والمروى له) على صعيد واحد، بل إن التأمل فى هذا الحصر يجعل من الشخصيتين (وجهين لعملة واحدة)، وبينهما يتحرك السرد ذهابا وجيئة، وكأن كل شخصية تحاول استكمال الجانب السردى الذى أغفلته الشخصية الأخرى، ويصل التلاحم بين الشخصيتين درجه عالية عندما يتوقف السرد عند موت مصطفى غرقا، ثم تسعى شخصية الراوى إلى أستكمال سيرة مصطفى الحياتية، وتمهد لذلك بتلك الوصية التى تركها مصطفى للراوى لكى يتولى بعده مسئولية أسرته، وتكاد الوصية تشير إلى التوصية بأن يتزوج الراوى بحسنة أرملة مصطفى .

إن انغلاق السرد على الشخصيتين، أعطى لكل منهما قدرة المحاورة مع الآخر (بالقوة)، سواء أكان الآخر حاضرا أم غائبا، وهذه القدرة لن تتحقق أبدا إلا إذا وضعنا فى الاعتبار ماسبق أن أوضحناه عن امتلاك النصية لإمكانية (القول) عموما، أى أن تكون (قائلة) و (مقولة)، وهى (المقولة فيه وله)، ومن ثم لم يكتف نص (موسم الهجرة إلى الشمال) بأن تستكمل الشخصية

الحاضرة ما بدأته الشخصية الغائبة، بل إنه قد دفع الراوى إلى أن يعيش اللحظة التى سبق أن عاشها مصطفى (لحظة الغرق)، لكن مع نوع مغايرة استكمالية، فإذا كان مصطفى قد استسلم لهذه اللحظة وغاب مع المجهول، فإن الراوى قد بذل جهدا لمحاولة الخلاص، وهو بذلك يستعيد اللحظة ثم يستكملها فى الوقت نفسه، ويبدو أن العنوان الخارجى قد تضمن إشارة من نوع ما إلى هذا الاستكمال (موسم الهجرة إلى الشمال)، فالاتجاه شمالا كان محور السرد الذى صاحب مصطفى، وهذا الاتجاه هو الذى سار فيه الراوى سابحا إلى (الشاطئ الشمالى) للنهر فى محاولة للخلاص من قدر الغرق الذى حاصر مصطفى .

وقد حرص النص على أن يردد دال (الشمال) اثنتين وعشرين مرة، وكأنه يستمتع بترديد الدال، لكى يستحلب نواتجه التى تفجرت من العنوان الخارجى، ثم انسربت فى المتن الداخلى، بحيث تجمع النصية بين الشخصية الأصلية والشخصية الإسقاطية فى منطقة (القلق) الوجودى المحايدة بين (الجنوب والشمال)، حيث يسعى الجنوبى إلى صقيع الشمال لينشئ جسرا مشتركا بين هذين الطرفين المتناقضين، وإن لم يكتمل هذا الجسر بحال من الأحوال. وظل الشمال فى منطقة

الثقل، بوصفه بشارة الإنقاذ، لكنها بشارة ظلت فى حيز الاحتمال.

والسؤال الذى يفرض نفسه هنا: ألم تحتج النصية إلى بعض المرجعيات التى سبق أن رفضناها، أو التى سبق أن رفضتها النصية ؟

لاشك أن التماهى بين الشخصيتين قد احتاج إلى بعض الهوامش المصاحبة، منها ما ينتمى للعمق النفسى لكل شخصية على حدة، ومنها ما ينتمى لهما فى حال توحدهما، ومنها ما ينتمى للواقع الاجتماعى والبيئى الذى يتسع ليستوعب الجنوب والشمال، ومنها ما ينتمى للأبعاد التاريخية والثقافية التى تجلت مؤشراتها فى ثنايا السرد، لكن ذلك كله لم يكن سابقا على النص، ولم يكن مقدمة إضافية للأحداث والشخوص، وإنما كان من منتجات النصية ذاتها، وإفرازا لتفاعلاتها مع أحداثها وشخوصها، خاصة وأن حضور الشخوص كان ذا كثافة عالية، حتى أن أسماء الأعلام الشخصية التى ترددت فى النص قد بلغت خمسائة وثمانية وثمانين علما، استأثر العلم (مصطفى) منها بمائة وستة وعشرين ترددا، بالإضافة إلى اسم (موزى) الذى كانت تطلقه عليه (مسز روبنسون)، وهذا التردد المرتفع لاسم مصطفى يقابله غياب مطلق لاسم الراوى، حيث اكتفى

السرد باستحضاره خلال (ضمير المتكلم)، وكأن العلم (مصطفى) كان صالحا لاستيعاب الشخصيتين معا .

والملاحظ أن النص لم يعط لشخصية بعينها مهمة إنتاج السرد، وإنما أعطى هذا الحق لمعظم الشخوص، فالشخصيات كانت تتبادل الوظائف، فهى الراوية حينا، والمروى له حينا آخر، والمروى عنه حينا ثالثا، ومعظم الشخوص كانت فى إطار (المروى عنه) وما كان للنصية أن تمارس هذه الإنتاجية الجماعية إلا لأنها تفاعلت مع الشخوص والأحداث تفاعلا مزدوجا يجمع بين السطوح والأعماق، وحققت بهذا التفاعل قدرا هائلا من الصدام الدرامى، وقدرا هائلا من المفارقة الساخرة حينا، والمأساوية حينا آخر .

ويبدو أن النصية قد اتخذت المفارقة ركيزتها الأساسية فى (موسم الهجرة إلى الشمال) التى تقتضى - بالضرورة - حضور الجهة التى انطلقت منها هذه الهجرة (الجنوب)، ثم تنامت المفارقة خلال الصدام الحضارى بين الجهتين (الجنوب - الشمال)، ثم ازدادت المفارقة حدة فى الصدام بين الشخوص، سواء أكان الصدام فى (الشمال) بين مجموعة التقاليد التى حملها الراوى وإسقاطه (مصطفى)، والتقاليد السائدة فى هذا الشمال، أم كان الصدام فى (الجنوب) بين الموروث الراسخ،

والوافد الذى جلبته الحضارة. ويلاحظ أن هذا الصدام المولد للمفارقة قد فرض سيطرته على النصية فى كل منتجاتها السردية، بل يمكن القول إن هذه السيطرة قد أحالت السرد إلى سؤال مضمر يتخلل مفاصل الأحداث طولا وعرضا، لكن هذا السؤال لم يظل مضمرا، بل إنه قد تحول إلى سؤال صريح على مستوى السطح، حتى أن النص قد وظف صيغة السؤال ذاتها مائة وإحدى وتسعين مرة، دون أن تحضر إجابة واحدة على مجموع هذه الأسئلة المضمرة أو الظاهرة، بل إن النص قد انغلق على سؤال عميق يستوعب مجمل الأحداث، فعندما انزلق الراوى إلى ماء النهر ليعيش اللحظة المأساوية (لحظة الغرق) التى سبق أن عاشها مصطفى، آثر السرد بناء مفارقته مباشرة عندما وضع الراوى بين الشاطئين، فربما استطاع أن ينقذ مصطفى من الغرق الذى وقع بالفعل، ينقذه بإنقاذ نفسه، لكن السرد لم يحسم هذه اللحظة المتوترة، وتخفيف حدة المفارقة بالوصول إلى (الشاطئ الشمالى)، لم يحسمها وإنما توقف النص تاركا للاحتمال أن يكون له السيادة، فهل تنجح المحاولة؟.

ومن طبيعة النصية ألا تقدم إجابات أو تبريرات أو تفسيرات، وهى بذلك تتيح للمتلقى أن يتدخل فى الإنتاج بطرح الإجابة أحيانا، أو المساعدة عليها أحيانا أخرى، فمن أضناهم المصير

المأساوى لمصطفى، قد يسرعون - مع الراوى - لمساعدته على بلوغ شاطئ الخلاص، ومن أقلقهم هذا التكوين المبعثر للشخصية قد يستريحون لهذا المصير الذى ابتلع الشخصية، وغيبها فى أعماق النهر مع المجهول، حيث تستحيل إلى عنصر من عناصره التكوينية التى يمكن أن تبشر بعالم جديد يجمع بين (الشمال والجنوب). إن النصية - فى كل ذلك - كانت معنية بردود الأفعال، أكثر من عنايتها بالأفعال ذاتها، فليس من المهم أن يرحل (مصطفى) إلى الشمال، لكن المهم رد الفعل الذى ترتب على هذا الرحيل. وليس من المهم أن يستقر فى تلك القرية الصغيرة، لكن المهم رد فعل هذا الاستقرار وتوابعه، وما ينطبق على (مصطفى) ينطبق على قرينه (الراوى)، وعندما نعتبر قريناً فإننا نستحضر الموروث الذى تختزنه هذه الكلمة، وهو مخزون يقترب بالنص من إطار التراجيديا الإغريقية التى تعتمد فتح الذاكرة على الماضى المغرق فى مضيه، وعلى الشخوص التى تمتلك طاقة ملحمية، وهنا يمكن للنص أن يقترب - أيضاً من البناء الأسطورى فى (ألف ليلة)، حيث تتداخل الملحمية بالأسطورية لينسجا شبكة من الأحداث التى تسير على الحافة بين الوهم والحقيقة .

وبرغم كل ذلك فإن النصية - فى تفاعلاتها الداخلية - قد

امتلكت قدرا موسعا من (الإسقاط) الذى استطاع أن يستحضر الماضى على مشارف الحاضر، وأتاح للوهم أن يخطو إلى أعتاب الحقيقة، ثم سمح للاستلهام أن يمارس فاعلية إضافية، فأطل (الحلم) على الواقع بحثا عن دائرة (المثال) الغائبة غيابا يكاد يكون كاملا .

النوعية

- ١ -

هناك مقدمات منهجية تحث الدارس على تجاوز مصطلح (الرواية) بكل عمقه ورسوخه التاريخى، إلى مصطلح (النص) بكل محتوياته الحداثية الطارئة، وربما كان أهم هذه المقدمات ذلك النموذج المعرفى الذى أصبح صاحب السيادة فى الواقع الإنسانى تحت مصطلح (العولمة)، وهذه السيادة جاء ت مصاحبة لمجموعة من المتغيرات الكمية والكيفية فى مجالات المعرفة، ومجالات الأنشطة على كافة مستوياتها، وهذه المتغيرات امتلكت قدرة اختراق الحواجز والحدود الإقليمية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية، ثم الثقافية، وهذه الأخيرة تقودنا إلى مصطلح إضافى (مابعد الحداثة). معنى هذا أن العولمة قد شكلت واقعا جديدا، ولا نهتم هنا - بالطبع - إلا بما يتصل بالواقع الثقافى، ثم ما يتصل بالواقع الإبداعى، ثم ما يتصل بالإبداع الروائى على وجه الخصوص .

ومن مكرور القول أن نعيد الحديث عن مرحلة (الوفاق)، وإلغاء الصدام الحاد بين الكتلتين : الغربية والشرقية، أو تحجيم

هذا الصدام على أقل الاحتمالات، وإذا كان لذلك أثره المباشر على الحاضر السياسى والاقتصادى، فإن هذا الأثر قد امتد إلى الحاضر الثقافى على وجه العموم، ثم امتد إلى الحاضر الإبداعى على وجه الخصوص، حيث تسربت فاعلية الوفاق إلى (الأجناس الأدبية)، وأخذت هذه الأجناس فى عملية تقارب حذرة فى البدايات، ثم استفاضت مع احتدام العولمة، حيث تم رصد مجموعة الظواهر الفارقة، التى كانت تميز كل جنس أدبى عن الآخر، وتم عقد مصالحة بينها، ولم تتحقق هذه المصالحة إلا بعد أن تنازل كل جنس عن بعض خصوصياته، حتى يتمكن من مقابلة الجنس الآخر فى منطقة محايدة، دون أن يعنى ذلك سقوط جنس وقيام جنس آخر، على نحو ما هو حادث على المستوى السياسى أو الاقتصادى. إنما المعنىّ سيادة إجراءاتِ التحديث بإطارها التداخلى .

ولا يمكن الادعاء بأن هذه الإجراءات وليدة اللحظة الراهنة، أو وليدة العولمة فحسب، بل قد سبقتها مقدمات ممتدة – وإن لم تكن مطردة – كانت تحضر على استحياء هنا أو هناك، وتمارس ضغوطها فى كسر قاعدة (التجنيس) على نحو قد يكون غير ملحوظ، لأنها لم تمس المصطلح ذاته، لكنها – فى الوقت نفسه– كانت تدفعه إلى أن يكون مطاطا، يمكنه أن يستوعب غيره من

الأجناس التى ترتبط معه بصلة النسب أو القرابة .

وكسر النوعية أخذ نوعا من الطبيعة التراكمية التى أضفت عليه صفة الشرعية، ومن ثم جاء مصطلح (النص) ليستوعب مجموع هذه الكسور، وما تبعها من تحولات ساعدت على تسييد (النصّية)، وتحجيم (النوعية) تمهيدا لتذويبها، من هذا المنطلق كان هذا الحديث عن (النوعية)، وصلة ذلك (بالروائية)، إذ إن المتابع للخطاب الروائى فى مرحلته الأخيرة - على وجه الخصوص - يلحظ أنه قد أخذ يتنازل عن بعض خصوصياته الفارقة، حتى كاد يبتعد بعض الابتعاد عن المفهوم التقليدى المحفوظ الذى أحاطته المذاهب النقدية المتتابعة بإطار سميك من القداسة.

ومع زيادة انكسار النوعية تجلت بداية (التداخل) النوعى على نحو محدود حينا، وغير محدود حينا آخر، ومن هذه التجليات التداخلية عبور الرواية إلى القصة فى بعض النصوص، وعبورها إلى (السيرة) فى بعضها الآخر، ثم (المذكرات اليومية) فى البعض الثالث، بل إن الروائية قد قفزت فوق أسوار (المسرحية)، ثم عبرت إلى (الشعرية) عبورا موسعا. وذلك كله لا يتنافى مع حرص المبدعين على تصدير نصوصهم بالمصطلح الأصيل (رواية)، ويبدو أن الحرص على غرس

المصطلح فى الغلاف الخارجى أو الداخلى، هو نوع من المقاومة الخفية لظواهر (الذوبان) التى أشرنا إليها .

ولا شك أن ذوبان النوعية قد ساعد فى كسر انغلاق النص على ذاته، بل يبدو أنه قد انتقص من مجموعة الحقوق التى رصدناها فى المحور السابق، حيث انفتح الباب على (تعدد القراءة)، على معنى أن إنتاجية النص لم تعد رهينة المبدع ذاته، وإنما رهينة القارئ ومخزونه الثقافى والنفسى، ورهينة نظرته التى يتوجه بها إلى النص، وزاوية هذه النظرة، وامتدادها الأفقى، أو عمقها الرأسى، فبعض القراء يسلطون نظرهم، وبعضهم يسلطون عقولهم، وبعضهم يشغلهم المضمون، وبعضهم يشغلهم الشكل، وبعضهم يشغلهم الحدث، وبعضهم يشغلهم الشخوص، والبعض يلج النص فى يسر وسهولة، والبعض يستعصى عليهم، وينغلق أمامهم، وهو ما يجعل الرؤى متعددة، والقراءات متكاثرة للنص الواحد، حتى يدخل الظن بأن القراءات كانت مسلطة على نصوص متعددة داخل النص الواحد.

ومن الواضح أن النصية كانت تؤازر هذا التوجه الأخير، إذ إن كثيرا من النصوص الروائية تعتمد التعدد الداخلى، على معنى أن النص يولد فى متنه نصوصا متعددة، قد تتباعد، وقد تتقارب، لكنها متعددة بالضرورة، حتى يمكن القول إننا أصبحنا

فى مواجهة النص (التوليدى) الذى يعيش دائما لحظة مخاض، ومن ثم يعيش حالات ولادة مستمرة .

- ٢ -

والنظرة الأولى إلى النص الروائى (الشمعة والدهاليز)(٥) للطاهر وطار تؤكد جانبا كبيرا من هذه الظواهر، بل إن المؤشر الخارجى (العنوان) يؤكد التعدد فى هذا النص، إذ إن (الشمعة) تقود السرد إلى مناطق الإضاءة الحقيقية أو التقديرية، و (الدهاليز) تقوده إلى مناطق العتمة والظلام الحقيقية أو التقديرية، أيضا، كما أن هذا المؤشر الخارجى ينتج – من بنيته – نوعا من المفارقة غير المتوازنة، حيث جاء الدال الأول (شمعة) بصيغة المفرد، والدال الآخر (الدهاليز) بصيغة الجمع، مما يوحى بأن الغلبة الكمية تكون للثانى لا الأول.

ومتابعة العنوان حال تفككه فى المتن تؤكد ذلك، حيث يرتفع تردد دال (الدهاليز) فيبلغ خمسة وستين ترددا، بينما ينخفض تردد دال (الشمعة) حتى يصل ثلاثة وثلاثين ترددا، وهو ما يعنى غلبة العتمة على النور، خاصة إذا لاحظنا أن دال (الدهاليز) قد حافظ على صيغته التى جاء عليها فى العنوان ثلاثين مرة، بينما لم يخرج دال (الشمعة) عن صيغة المفرد إلا ثلاث مرات .

وإذا كان المؤشر الخارجى قد أشار إلى (ثنائية النص)، فإن متابعة انتشاره فى المتن توثق هذه الظاهرة، وبما أن النصية قد غلَّبت الظلمة الدهليزية على النور الشمعى، فإن متابعتنا لهما سوف تحتفظ بهذا الترتيب برغم مخالفته للترتيب فى العنوان.

فما تلك الدهاليز التى ارتبط بها السرد على مساحة النص كله ؟.

إن فاعلية دال (الدهليز) تكاد تمثل نافذة أطل منها الإبداع على عالمه، بما أن النافذة كانت معتمة، فإن الرؤية لابد أن تكون على نفس الدرجة من العتمة والشمولية، ومن ثم تعلق الدهليز بالزمن ليشده إلى منطقته (٦)، والزمن له ثلاثيته الخالدة: الماضى، الحاضر، الآتى.

فالماضى دهليز (٧)، والحاضر دهليز (٨)، والعصر – فى مجمله – دهليز (٩). وفى هذا الإطار الشمولى يصبح العالم دهليزا كبيرا (١٠)، أما الآتى فهو مسكوت عنه، وإن تبدت إشارات تكاد تدخله منطقة الدهليز أيضا .

وهذا الإطار التجريدى للدهلزة قد احتوى مفردات تنحاز إلى منطقته، وتتسع المفردات لتشمل الجزائر كلها، وبخاصة فى زمن الاستعمار الفرنسى، ومن ثم فإن البشر بطبائعهم كانوا دهاليز (١١)، ومجموعة القضايا التى تشغلهم هى فى جوهرها مجموعة

دهاليز [١٢]، ثم تشمل الدهلزة الثقافة الفرنسية [١٣]، والتعليم نفسه كان دهليزا لأنه تعليم فرنسى.

وتستوعب الدهلزة الواقع العام فى الجزائر بعد الثورة، لأن كل ثائر قد تحول إلى دهليز مستقل [١٤]، بل إن الشباب الجديد من أعضاء الجماعات الدينية قد أصبحوا دهاليز[١٥]

ثم تضيق الدهلزة شيئا ما عندما تتعلق بالرجولة عموما، بوصفها صفة لاحقت الراوى على نحو تكرارى فى مجمل النص[١٦]، ثم تركزت على منطقة لها أهميتها البالغة فى مسار السرد، هى (رأس الراوى)[١٧]، لكن يلاحظ أن الرجولة قد دخلت الدهلزة فى حالة بعينها، هى حالة العزوبة[١٨].

ويطول بنا الأمر لو رحنا نتابع ملامح الدهلزة التى سيطرت على النص سيطرة شبه كاملة، على المستوى التجريدى، أو على المستوى التجسيدى، لكن نشير فقط إلى أن دخول الثوار منطقة الدهاليز جاء مصاحبا لانتهاء مهمتهم الثورية، وتكالبهم على المكاسب من المناصب الإعلامية والإدارية، ودخولهم دوائر الصفقات والمضاربات التجارية، بل إن والد الراوى – الذى كان أحد المشاركين فى الثورة – قد استحال إلى دهليز **«لم يتمكن أبى سوى أن يكون واحدا منهم، كان التيار قويا، فانساق فى الدهاليز المظلمة، يمتصه سرداب، ثم يقذفه لسرداب آخر»** [١٩]

إن الثوار **«بدل أن يحكموا المبادئ التى ضحوا من أجلها، واستشهد لها مئات الآلاف، بنفس الانضباط والصرامة، ليثق الناس فيهم، ويسلكوا معهم المسلك القويم، بدل ذلك، نصبوا أنفسهم كل شيء: الفقراء الأغنياء اليمينيين اليساريين المؤمنين الملحدين الحكام المحكومين الثوار المتواطئين مع أذناب الاستعمار»** (٢٠)

إن خطاب الدهلزة فى نص (الشمعة والدهاليز) كان خطابا تدميريا، يتابع الواقع العام والخاص، الداخلى والخارجى، متابعة دامية، تتحسس طريقها ولا تكاد تتثبت من شيء، لأن الضياع جاء ملازما للظلمة، وسيطر كلاهما على معظم السرد والأحداث والشخوص. فهل استطاع الخطاب المضاد، خطاب (الشمعة) بنواتجه الإشراقية أن يزيل بعض هذا الظلام الدهليزى؛ لأنه إذ لم يتمكن من ذلك، أو من بعضه فسوف يدخل - بالضرورة - منطقة الدهاليز : «فكل نور لا يزيل ظلمة لا يعول عليه» كما يقول ابن عربى (٢١)

لقد أخذ خطاب (الشمعة) فى بسط نفوذه اعتمادا على وجهة نظر سادت فى الجزائر، وبخاصة وسط الجماعات الدينية فى أن : **«الإسلام هو الشمعة الوحيدة القادرة على إنارة كل الدهاليز والسراديب الإنسانية»** (٢٢)

ومع بسط الشمعة لنفوذها، تحرك السرد إلى الخطاب القرآني.يستدعية ثلاثين مرة على أنحاء مختلفة، حيث يأتى الاستدعاء مباشرا حينا، وغير مباشر حينا آخر، وتحرك السرد فى هذا الإطار الشمعى كان يستهدف إحلال الجزائر فى منطقة خالصة النورانية : **«لأن الإسلام إذا قامت دولته هنا، فستقوم فى كل المنطقة، وسيكتشف الناس فى مختلف أنحاء العالم أن الطمأنينة وسط الدهاليز والسراديب، هى الاستنارة بنور الله، نور السموات والأرض ..... إن علماء نا يفسرون الشجرة المباركة التى ليست بالشرقية ولا بالغربية، بأنها الجزائر.»**[٢٣]

ويستكمل النص طرح وجهة نظر الجماعات الدينية، بطرح عقيدتها فى السلطة، وأنها لابد أن تكون سلطة الخلافة: **«وستوقد شمعة الخلافة إن شاء الله رب العالمين من هنا، من المغرب الأوسط، من جزائرنا الحبيبة، ليعم نورها العالمين»**[٢٤]

وإذا كان خطاب الدهاليز قد سكت عن (الآتى)، فإن خطاب الشمعة يحاول ضم هذا البعد الزمنى إلى منطقته. [٢٥]، كما أنه سعى إلى تعديل رؤيته للعلم، فإذا كان خطاب الدهاليز قد جعل (العلم والمعرفة الفرنسيين) فى إطار سيطرته، فإن خطاب الشمعة قد جعل (العلم) – على إطلاقه، أحد مناطق سيطرته النورانية [٢٦]

ويغزل نص (الشمعة والدهاليز) عدة خيوط تصادمية يمتد أحد أطرافها للدهالين، والآخر للشمعة، (فالرجولة) التى دخلت الدهليز، توازى (الأنوثة) الشمعية.[١٧] والعزوبة الدهليزية، يوازيها الزواج الشمعى [٢٨].

وقد تجسدت الأنوثة ممتزجة بمشاعر الحب الناعمة حينا، والخشنة حينا آخر، فى شخصيتين موظفتين توظيفا كثيفا (العارم)[٢٩] و (الخيزارن)[٣٠].

وليس من همنا متابعة مجموعة الوظائف التى أدتها هاتان الشخصيتان، أو غيرهما من الشخوص، وإنما همنا كشف تعددية الخطابات داخل النص الواحد، هذا التعدد الذى أخذ طبيعة ثنائية فى (الشمعة والدهاليز)، وهذه الطبيعة عقدت النصية ووجهتها إلى مسارات تصادمية غالبة، وتوافقات محدودة، لكن هذا وذاك قد انتهيا إلى توحد دهليزى، حيث أخذت الشمعة فى الانطفاء، وأخذ النور فى التلاشى، خلال حالة تمتزج فيها الحقيقة بالأسطورة، ومن ثم ينغلق النص على صوت الراوى فى شعرية معتمة :

«هارون الرشيد يقهقه.

قفى عند رأس شمعة منطفئة، لكى لا يلج أحدهم الضريح المدهلز. ينطفى النور. هاتوا الشمع يا بنات. أينكن ؟. يعود

النور. يمد هارون الرشيد يده للشمس، يفرغها مما فيها. يقهقه:
الصفر يصير صفرا»

- ٣ -

إن متابعة النصية عندما تتعدد الخواص للنص الواحد، تقتضى أن تتوجه القراءة إلى مجموعة الضمائر التى آثرها النص، وأهمية هذه الضمائر لا تقتصر على دورها فى استحضار مراجعها، كما لا تقتصر على الوظائف اللغوية التى تؤديها، من حيث التخفيف أو الاختصار الصياغى - كما يقول اللغويون، وإنما أهميتها فى أنها تتدخل - أحيانا - فى تحديد النوعية، أو - على الأقل - فى الاتجاه بالنص إلى هذا أو ذاك من أجناس القول.

والملاحظ أن الروائية تميل إلى التعامل مع (ضمير الغائب)، أو لنقل إن هذا الضمير هو الذى يرجح انتماء النص للروائية، حتى إن بعض البلاغيين والنحاة أسموه (ضمير الحكاية)، ولا ينفى هذا أن السرد لا يرفض التعامل مع الضميرين الآخرين (ضمير المتكلم) و (ضمير المخاطب)، لكن الإيغال فى التعامل معهما يعدل - قليلا أو كثيراً - فى النوعية، إذ الملاحظ أن الشعرية تميل إلى ضمير المتكلم، بينما تميل المسرحية إلى

ضمير المخاطب.

ويلاحظ - أيضا - أن (ضمير المتكلم) يمكن أن يشد النص إلى منطقة (السيرة الذاتية)، حيث تستولى (الأنا) على الحكى، وتوجه مساره إلى دوائر موغلة فى الخصوصية، وبرغم هذا الإيغال، فإنها قد تعمد إلى (التمويه) لإخفاء الطبيعة النصية وانتمائها للسيرة، وذلك عندما تقوم باستبدال بعض الأسماء، أو تحريفها، أو تغييبها تغييبا كاملا، وتحريف بعض التواريخ أو تغييرها، وهو ما يحتاج إلى تنبه حذر من القارئ حتى لا تختلط عليه الأمور، فيدخل فى السيرة ما هو خارج عنها، ويخرج منها ما هو فيها، ذلك أن (عبور النوعية) لا يتوقف على ما يصنعه المبدع بنصه، بل ينضاف إليه ما ينساق إليه القارئ بفاعلية التحريف والتعديلات المقصودة أو غير المقصودة، وهذه الإضافات قد تكون مواد تسجيلية منقولة من مصادرها الأصلية؛ كالصحف والمجلات والمؤلفات التاريخية وغير التاريخية، حيث تحضر فى النص بوصفها منتجا من منتجاته.

وهناك نصوص بعينها ترفض هذا التمويه، وتترك الحرية للسرد أن يتوجه إلى منطقة السيرة، متكئة اتكاء حادا على (ضمير المتكلم)، حتى كأن النص أصبح ترجمة خالصة برغم انتمائه الأصلى إلى (الروائية)، وهذا ما نلاحظه فى قراء تنا

لنص (الرهينة) [٣١] للروائى اليمنى زيد مطيع دماج، وقد مهد لذلك بأن وحد بين المؤلف والراوى، وافتتح نصه بموشر واضح على ذلك :

«كم هى جميلة هذه المدينة؛ شاهدتها لأول مرة عندما أخذت من قريتى، ووضعت فى قلعتها القاهرة بين رهائن الإمام.

أخذنى عكفة الإمام ذوو الملابس الزرقاء عنوة من بين أحضان والدتى ، ومن بين سواعد أفراد أسرتى المتبقين»[٣٢]

ترددت ضمائر المتكلم فى هذا الاجتزاء المحدود سبع مرات، معلنة بداية السرد فى مرحلة سنية مبكرة عندما كان (دويدار) [٣٣] فى قصر نائب إمام اليمن، وفى هذه المرحلة السنية لا يمكن أن يمتلك الراوى وعيا كافيا يؤهله لمثل هذا الحكى الذى يستحضر مرحلة زمنية مظلمة من تاريخ اليمن، معنى هذا أن الزمن الحقيقى للحكى كان مغايرا للزمن الفعلى للأحداث، عندما انفتحت الذاكرة على مرحلة ماضية أو منتهية، لكن الانفتاح هنا كان مدققا، يكاد يستوعب الماضى استيعابا تفصيليا، يبدأ من لحظة اغتصاب الراوى من أحضان أسرته ليصبح (رهينة) فى قلعة القاهرة بين رهائن الإمام، ثم انتقاله من القلعة إلى قصر النائب ليعيش هذا الزمن الردىء بكل محتوياته من الفساد والانحلال والظلم والقهر، وقد تفتحت مدارك الراوى على هذا

القبح الذى يشمل الواقع المادى والبشرى، وفى إطار هذا القبح يبلغ مبلغ البلوغ والنضج خلال التصاقه بخدمة أخت النائب الشريفة (حفصة)، فقد كان التصاقه بها بداية المناوشات العاطفية والجنسية. وقد انتهى كل ذلك بهروب الراوى إلى عالمه الأثير (عالم الحرية).

لكن الملاحظ أن ميل النصية إلى منطقة السيرة، قد صاحبه حرص الراوى على إخفاء اسمه العلم، أو حتى الكنية، وكلما توجه السرد إلى ضرورة ذكر هذا الاسم، تحايل فى الإخفاء .

عندما قدمه صديقه (الدويدار الحالى) للشريفة حفصة، تتابعت أسئلتها التى تبغى الإحاطة بهذا الدويدار الجديد، وجاء سؤالها عن اسمه صريحا :

«ما اسمك ؟

لم أجبها، فأسعفنى صاحبى بلباقة : الدويدار..» (٣٤)

وعندما سأله النائب عن اسمه واسم والده والمنطقة التى جاء منها :

«تكرم صاحبى بالإجابة بأدب واتزان، وكفانى مئونة الرد»(٣٥)

حرص النصية على هذا الإخفاء، قد يكون له مبرران :

الأول : أن النص لم ير ضرورة فى ذكر الاسم اكتفاء بذكر اسم المؤلف على الغلاف الخارجى، بوصف الراوى والمؤلف

شخصا واحدا له وظيفتان، فصاحب الوظيفة الأولى على الغلاف مهمته إنتاج الأقوال. وصاحب الوظيفة الأخرى في الداخل مهمته إنتاج الأفعال.

الثاني : أن غيبة الاسم العلم، تعني – بالضرورة – أن (الرهينة) قد أصبح العلم الذي يمكن أن يلتصق بكل الصبية من أبناء المناضلين الثائرين في اليمن.

الرهينة – إذن – صورة تكرارية أحالها السرد إلى بناء روائي عابر إلى منطقة السيرة، وهذا العبور قد اتكأ على صيغة سردية أثيرة في الروائية هي الفعل (كان) الذي تردد تردداً لافتا، حتى بلغ هذا التردد أربعمائة وستة عشر ترودا، فإذا كانت صفحات النص الخالصة للطباعة مائة وثمانية وخمسين صفحة، فإن معدل التردد يكون ثلاث صيغ لكل صفحة، تقريبا، ولحرص النص على الانتماء لمنطقة السيرة، فإنه قد أسند من هذه الأفعال مائة وأربعين فعلا لضمير الراوي صراحة (كنتُ)، ولم يقتصر الإسناد على فعل الكينونة وحده، بل معظم الأفعال في نص (الرهينة) جاء مسنداً إلى هذا الضمير.

وإيغالا من النص في الانحياز إلى (السيرة)، فإنه حرص على شغل مساحات كبيرة من السرد بأحداث فعلية من التاريخ اليمني القريب، وخاصة مقتل إمام اليمن، وفرار ولي عهده سيف

الإسلام، ثم عودته واستيلاءه على السلطة، كما حرص على عرض نظام (الرهائن) و(الدويدارات) التى صاحبت فترة الحكم السابقة على الثورة.

لكن النصية لم تنس انتماء ها الأول إلى الروائية، ومن ثم حافظت على تشكيل حدث مركزى يتتابع - بكل تحولاته - على امتداد النص، هو حدث الالتقاء بين الراوى والشريفة (حفصة) وتطور هذا الالتقاء إلى نوع من العلاقة العاطفية، وتبدو هذه العلاقة غير متوازنة، بين امرأة ناضجة مرت بتجربة زواج انتهت بالطلاق، وصبى فى مرحلة الاحتلام، لكن امتلاء هذه المرحلة المبكرة بمجموعة من الأحداث، بدأت بالاختطاف من أحضان الأسرة، ثم دخول خزينة الرهائن، ثم الانتقال إلى قصر نائب الإمام، هذا الامتلاء قد نقل هذه المرحلة السنية إلى مرحلة الشباب، بل ربما نقلها إلى مرحلة الكهولة بفاعلية هذه الأحداث والتجارب التى لا تناسب هذه السن المبكرة، بينما أخذت المرحلة السنية لحفصة خطا تراجعيا، حتى وصلت إلى مرحلة المراهقة، وبخاصة فى علاقتها بالراوى الذى اختارته دويدارا لها، يلازمها ليلا ونهارا، ويقوم على خدمتها فى كل احتياجاتها، حتى إن ملازمته لها دفعته إلى التعلق بها تعلقا جنونيا شغله داخليا وخارجيا.

واختلال التوازن بين الشخصيتين أثر فى التردد العلمى، فبينما لم نصادف اسم الراوى فى النص مطلقاً، تردد اسم حفصة مائة مرة وخمسا. حتى نافس حضورها حضور الراوى ذاته برغم أنه كان شبه كاتب لسيرته الذاتية.

- ٤ -

وإذا كان ذوبان النوعية قد أدى إلى التداخل بين الروائية والسيرة، فإنه - أيضا - كان فاعلا فى التقارب بين النص الروائى والنص القصصى، حيث مالت الروائية إلى استعارة بعض تقنيات القصصية، وبخاصة : التركيز والتكثيف، وقلة الشخوص، حتى ظهر فى الواقع الإبداعى ما يمكن أن نسميه: الرواية القصيرة، أو القصة الطويلة، وهذا الملمح التداخلى، قد أدركه بعض المبدعين وهم بصدد إنتاج بعينه، وهو ما روج له نجيب محفوظ فى مرحلة مبكرة نسبيا، وصرح به الروائى إبراهيم عبد المجيد فى تقديمه لنصه الروائى (قناديل البحر) [٣٦]

ويبدو أن الرغبة فى تخطى النوعية تحت مصطلح (رواية قصيرة) كانت مبررة بالحجم الطباعى لنص (قناديل البحر)، بالرغم من أن النص ذاته قد احتوى سبعة وعشرين موقفا حكائيا، وهذا الكم لا تكاد تقترب منه بعض النصوص الروائية

الطويلة، أو حتى البالغة الطول، بل إن هذه (الرواية القصيرة) لم تعتمد قانون القصة فى قلة الشخوص، إذ إنها احتضنت ثلاثا وعشرين شخصية، ونقصد الشخوص الموظفة، روائيا، لآن هناك شخوصا أخرى ترددت بأسمائها دون أن تكون لها وظائف واضحة، وبرغم تعدد الشخوص، فقد استحوذت شخصية (ناجى) على فاعلية إنتاجية مرتفعة، وانعكس ذلك على حضورها الاسمى فى النص، حيث تردد الاسم مائة وأربعا وأربعين مرة، وأهمية هذا التردد الكثيف أنه جذب نحوه خطوط السرد، وخيوط الأحداث، ووظائف الشخوص.

لقد حضرت شخصية ناجي إلى المتن النصيّ مغلفة بحالة من المعاناة الداخلية والخارجية، وقد ساعد المؤشر المكانى على بلورة هذه الحالة، حيث رحلت الشخصية مع أسرتها فى رحلة لمنطقة (العريش)، وهناك كان وقوفها الدرامى على الحدود الإسرائيلية.

وهذا الوقوف كان فاعلا فى فتح الذاكرة على عالم (الحرب)، سواء – فى ذلك – الحرب العالمية بكل قواها التدميرية، أو الحرب العربية الإسرائيلية بكل امتدادها الزمنى الذى استوعب الفترة من ١٩٥٦ حتى ١٩٧٣.

وقد اتسع انفتاح الذاكرة الحربية لاستعادة الجرح العربى

المأساوى فى (حرب الخليج)، وقد صاحب انفتاح الذاكرة على الحروب، انفتاحها على أبعاد مكانية مشغولة بأحداث عامة أو خاصة، بعضها يرتبط بذاكرة الحرب، وبعضها يرتبط بتوابعها أو مخلفاتها، فقد تحرك السرد من الإسكندرية إلى مرسى مطروح وإلى العريش وإلى العراق، ثم إلى موسكو.

ولا شك أن تعدد الشخوص والأماكن والأحداث، قد باعد النص عن القصصية، وقربه من الروائية، لكن – من ناحية أخرى – يمكن القول إن النصية هنا قد وقفت على مشارف (الأسطورية السندبادية) التى لا تكاد تلزم بمنطق الوجود التنفيذى، وإنما التزمت بمنطقها الداخلى العشوائى، وهو منطق مواز لمنطق الواقع العربى العام بكل جموحه العشوائى، وبخاصة فى زمن حرب الخليج التى شكلت جرحا داميا فى جسد الأمة العربية مازال ينزف حتى الآن.

وبرغم أن النصية قد آثرت ضمير الغياب فى معظم القطاعات والمواقف حتى تحافظ على طبيعتها النوعية، برغم ذلك، فإن هذه النصية قد اقتربت اقترابا شديدا من منطقة السيرة، وبخاصة إذا وضعنا فى الاعتبار (مقدمة المؤلف) التى رصدت زمن إنتاج النص، وأنه كان مصاحبا لحرب الخليج، تلك الحرب التى جاء ت فى إطار نبوءة للمؤلف فى عمل إبداعى

سابق (البلدة الأخرى).

ويتأكد اقتراب النصية من منطقة السيرة إذا لاحظنا أمرين :

الأول : عناية السرد بالتعامل مع ظرف الزمان (الآن) بكل طبيعته الحضورية، حيث تردد هذا الظرف ثلاثا وخمسين مرة فى مساحة طباعية تبلغ إحدى وثمانين صفحة.

الآخر : عناية السرد بتوظيف مجموعة من الإجراءات التسجيلية الموغلة فى القدم، أو القريبة زمنيا، وبخاصة ما يتصل بالتكوين الجغرافى لسيناء، وصلتها بفلسطين، ثم تقديم كم من التصورات الدينية المتعلقة بهما.

وإذا كنا قد لاحظنا اقتراب النصية من منطقة السيرة، فإن الإنصاف يقتضينا القول إنه كان اقترابا محدودا، وهذه المحدودية لم تكن عائقا أمام عبور النص من الروائية إلى القصصية، أو لنقل عبوره من القصصية إلى الروائية، لكن هذا وذاك قد اعتمدا على مؤشر عنوانى (قناديل البحر) بوصفه صيغة منتجة لمظاهر خطر غير محدود، وغير مفهوم، لأنه قادم من المجهول، وبرغم حضوره إلى الواقع وتسلط الرؤية عليه، فإن مغالبته ممكنة ومحتملة.

فكيف تتأتى هذا المغالبة – من وجهة نظر النص – ؟. لقد تعامل السرد مع كم وافر من المشاعر الرافضة، والعواطف

المتأبية، لكن العواطف غير كافية فى تحقيق المغالبة فضلا عن الغلبة، لأن مثل هذه العواطف فقد تقدم الحماية الشكلية، لكن مثل هذه الحماية غير كافية أيضا، لقد جسّد النص عدم الكفاية المزدوجة خلال حدث جوهرى يجمع بين زوجة وزوجها الذى يحيطها بكم هائل من الحب والحماية، وبرغم ذلك قد ذهبت الزوجة إلى أعماق المجهول عندما ابتلعها ماء البحر، المطلوب شىء فوق الحب والحماية. لقد حضرت شخصية الفتاة الفلسطينية إلى المتن الروائى دون احتياج فعلى لها من مسار الأحداث، ومن ثم كان حضورها حضورا رامزا بالدرجة الأولى، حيث انغلق النص وهى (تشير)، فإلى من توجهت إشارتها؟. لقد تنبه ناجى إلى أن الفتاة كانت تشير دون أن تتوجه بنظرها ناحيته، وإنما توجه نظرها إلى أبنائه، فهل انتهى دور الجيل الحاضر الذى عاش المأساة واكتوى بنارها؟. وهل انعقد الأمل على الجيل التالى؟. وهل حقا هو جيل الخلاص الذى يمكن أن يخترق سدود الظلام العربى الكثيف ؟.

- ٥ -

وإذا كان نص إبراهيم عبد المجيد قد عبر الحاجز النوعى بين القصة والرواية على نحو محدود، فإن نص أحمد الشيخ

(حكايات المدندش)[٢٧] قد عبر هذا الحاجز على نحو (مركب)، على معنى أنه التزم حدوده النوعية بوصفه (رواية)، لكنه تعمد تفتيت الروائية إلى مجموعة من القصص الداخلية، وهذا الالتزام تمثل فى خط مركزى ممتد فى مجموع القصص، هو (شخصية المدندش) التى انفتحت ذاكرتها انفتاحا موسعا على عالم (كفر عسكر)، وهو ما يتيح لنا القول : إن هذه الرواية قد احتضنت ثلاث قصص طويلة ، أولها (النسّافة وزمانها)، وثانيها : (المغدور وأيامه)، ثالثها : (سلمان ودواره).

وبرغم حرص النص على هذه القسمة الثلاثية بعناوينها المتباينة، فقد حرص – فى الوقت نفسه – على بناء نص روائى ممتزج بهذه الثلاثية القصصية، هذا النص قد انتشر فى الثلاثية القصصية انتشارا كاملا، ونعنى بذلك (حكاية المدندش) نفسه، وقد أخذ الحديث عنه خطا له نوع استقلالية، من حيث متابعته لمكونات هذه الشخصية متابعة دقيقة، لأن الذى يقوم بهذه المتابعة هو الراوى الداخلى (المدندش)، ومن ثم فهو ملمّ بكل صغيرة وكبيرة، وهذه المتابعة، وهذا الإلمام، جعلا النص يعبر أسوار النوعية ليقترب من منطقة (السيرة)، وهذا الاقتراب شكل الصيغ السردية على نحو خاص، بالاعتماد على (ضمير المتكلم) : **«أنا حسنين المدندش، حلاق حمير الكفر، ومداوى جراحها،**

طبال الكفر وزماره، رداح الكفر، ونداب الموتى والمغدورين، وكاتم أسرار النسوان، لاخلفة ولا عيل، وأنا الذى ولدت المواشى ..... في طفولتى وصباى حفظت نصف كتاب الله، وحملته على صدرى، لكننى فى صدر شبابى استدرت وانحرفت، وسافرت ورجعت، وقرأت كتب الأفندية وتلامذة المدارس» (٢٨)

وتتوزع هذه السيرة للمدندش على مجموعة القصص الداخلية على التداعى، فكلما حانت فرصة للراوى، أسرع إلى توقيف الحدث أو الأحداث، ليشبع رغبته فى الحكى عن نفسه، وعن أسرته (الأم والأب والجد)، ويفتح ذاكرته على بعض تجاربه العاطفية، يوم أن أضاع شبابه جريا وراء (وهيبة) الغازية، ثم سعيه للزواج من (راجية) بنت عباس، ويبدو أن الإغراق فى السيرة قاد الراوى إلى السرد عن موته (التقديرى) عندما تكاثرت عليه الأوهام والأحلام والكوابيس، ويزوره بعض الموتى، وعلى رأسهم (والده) : **«يختلط كل شىء بكل شىء، ويزدحم الدماغ بأشكالهم القديمة : أمى وأبى وجدى، وسلمان أخى وشقيق عمرى، وكل من ماتوا واندفنوا»** (٢٩)

وخلال هذا الاسترجاع الحلمى يعطى النص إشارة الوفاة، حيث ينغلق على تصريح الراوى بأنه لم يستطع أن ينجب بهلولا جديدا يؤدى وظائف البهلول الحاضر والمقبل على النهاية تحت

مؤشر اسمه (الحسنين العاشر)، معنى هذا أن النصية قد استحضرت الموت قبل وقوعه، ومن ثم وظفت عبارة دالة على الموت الفعلى تتردد مصاحبة للموت **«وحدوا الله»**(٣٠)، وهى العبارة نفسها التى رددها النص عند وفاة أم المدندش :

«المرحومة ربنا اختارها. وحد الله يامؤمن» (٣١)

واضح أن التداخل النوعى بين الروائية والقصصية لم يكن عائقا أمام النصية فى ميلها نحو الروائية، واعتمادها خطا مكانيا حقق لها ذلك، إذ إن النص حاصر أحداثه فى إطار مكانى بعينه (كفر عسكر)، وهذا المكان بكل خصوصيته قد عكس الواقع العام فى مصر على المستوى السياسى والاجتماعى والثقافى، وبما أن المجتمع المصرى منذ بداية السبعينيات تقريبا – وهو زمن بداية الأحداث في النص – قد مر بمجموعة تحولات طالت سطحه وعمقه، وبما أن (الكفر) كان صدى لكثير من هذه التحولات، فإنه لم يستطع أن يحتفظ لنفسه باسم محدد (كفر عسكر)، بل إن هذا الاسم كان عرضة للتغير على مسار النص كله، حتى التصق به اثنان وخمسون لقبا، تبدأ من (الكفر الأزرق) إلى (الكفر الغلبان) (٣٢)

فى القصة الأولى (النسافة وزمانها) أخذ الكفر يدخل عالم التحولات خلال (اللون) فكان (الكفر الأزرق) عندما أوغل السرد

فى نوع من المبالغات الحكائية البعيدة عن سيرة المدندش ذاته، ثم تحول إلى (كفرنا الأخضر) إشارة إلى زمن براء ته الفطرية عندما كانت مكوناته المادية بلون هذه البراءة، ثم مع تغير الواقع المصرى العام، أخذ الكفر طبيعة لونية طارئة (كفر أحمر).

ويلاحظ أن السرد كان حريصا على ربط الراوى بالكفر فى خضرته (كفرنا)، ثم تخلى عن هذا الربط فى (حمرته)، لأن الحمرة جاء ت إشارة على تغير المكان من البراءة الفطرية، إلى المدنية الجديدة وبيوتها (بالطوب الأحمر) أما مجموعة الألقاب الأخرى – فى هذا القطاع النصى – فقد تحولت إلى عالم النبات : (البرتقالى – الزهرى – النعناعى – التفاحى – الليمونى – المشمشى)، وما تبقى من ألقاب كانت فاعلة فى استكشاف جوهر الكفر ظاهرا وباطنا، فهو (كفرنا الملاوع) و(المقسوم) و (المنقوش).

وفى القصة الثانية (المغدور وأيامه) يرتفع كم الألقاب التى أضفاها الراوى على كفر عسكر إلى ثلاثة وثلاثين لقبا، بعضها كان امتدادا للألقاب السابقة، وبخاصة تلك الألقاب التى تحيل إلى عالم النبات (العجورى – العنابى – النعناعى – الخروبى – البطيخى – الكمونى)، وتلك التى تحيل إلى عالم اللون (السنجابى – البنفسجى) لكن غالبية الألقاب هنا كانت موظفة

لربط الكفر بأسماء شخوص لها تأثير بالغ فى مسيرته الحياتية، سواء أكان التأثير بالسلب أم بالإيجاب، فهو :

(كفركم الشلبى - كفرنا العواف - المستكاوى - الشرشابى - البهلولى - البرقوقى - كفرنا الصالح).

وقد حرص السرد - أيضا - على غرس ضمير المتكلم عندما ينتمى الكفر إلى شخصية إيجابية (كفرنا العواف)، نسبة إلى أولاد عوف، وعمدته العادل، ثم يتخلى الضمير عن الحضور عندما ينتمى الكفر إلى شخصية سالبة، أو تدميرية (كفركم الشلبى) نسبة إلى شلبى ذلك العمدة الظالم .

وفى القصة الثالثة ينخفض تردد ألقاب الكفر إلى ثمانية ألقاب فقط، منها لقبان ينتميان لعالم اللون الناعم : (كفرنا الوردى - كفرنا اللبنى)، ووظيفة اللونين أن يستعيدا للكفر بعضا من براءته الأولى، لكن الملاحظ - على وجه العموم - أن مجموعة الألقاب ترصد تحولات الكفر العامة والخاصة، فعندما يستحضر السرد حكاية إرضاع أم المدندش معظم أطفال الكفر يأتى اللقب اللونى الذوقى (كفر اللبنى) وعندما رفض عباس زواج المدندش من ابنته راجية، يتحول الكفر إلى منطقة البداوة: (كفرنا البدوى)، وعندما تتداخل الأمور، وتضطرب المعايير ويرشح (شحيبر) نفسه فى الانتخابات، هذه الشخصية المسخة

التى لا وزن لها فى الكفر، يأخذ الكفر لقبا جديدا هو (كفرنا السوقى) .

ويرغم أن الكفر قد حافظ على انتمائه اللقبى لعمدته الظالم (كفرنا الشلبى)، برغم ذلك فإن الكفر تمر به نسمات رومانسية عابرة مصاحبة لفتياته الجميلات، ولذا فهو (كفرنا المعشوق).

ثم تعود الألقاب وتتجمع فى اللقب الأخير الذى أغلق به النص مجموعة تحولاته الاسمية، (كفرنا الغفلان)، لأنه لم يتنبه إلى انقطاع نسل حسنين المدندش نهائيا، فلن يجد الكفر بعد ذلك : « **طبالا جديدا، وزمارا وبهلولا اسمه حسنين العاشر**»(٣٣)

إن حرص النصية على عبور النوعية، والتحرك بين الروائية والقصصية، هذا الحرص تجلى فى استدعاء مجموعة من الشخوص، التى كانت تنتج الحدث حينا، وتشارك فيه حينا آخر، والراوى يصاحبها فى الإنتاج، كما يصاحبها فى المشاركة، مستبقيا منها ما يحتاجه، ومستبعدا منها ما استنفد طاقته الإنتاجية.

لكن تظل شخصية الراوى (حسنين المدندش) خارج إطار الاستبقاء أو الاستبعاد، لأنه الراوى الداخلى الحاضر حضورا مستمرا فى مجمل النص، وتجسد هذا الحضور فى تردد لقبه (المدندش) خمسا وستين مرة، وتردد اسمه العلم (حسنين) ثلاثاً

وخمسين مرة، على أن يلاحظ أن تردد الاسم، كان يأتى مشيرا إلى الراوى الحاضر فى النص (حسنين المدندش)، ثم يستحضر أباه الذى تحرك بين الحضور والغياب، لأنه مات خلال السرد، ثم الجدّ الذى حضر حضورا غيابيا بوصفه المؤسس الأول لسلسلة الدندشة .

إن حضور الراوى باسمه أو لقبه يعنى أنه راو داخلى له مشاركته الفاعلة بداية ونهاية، لأن تردد الاسم أو اللقب يعنى أن هناك من يردده من الشخوص الأخرى، لأن الراوى نفسه لم يكن يردد هذا الاسم أو ذاك اللقب إلا قليلاً عندما يغلب عليه الميل إلى الترجمة الذاتية : **«أنا حسنين المدندش حلاق حمير الكفر»، «أنا حسنين المدندش»، «أنا حسنين المدندش بن حسنين المدندش مولود وسط ناس الكفر» «أنا حسنين المدندش الذى شفت فى عمرى كيف تغيرت الأحوال» «أنا حسنين بن حسنين ولتاسع حسنين المدندش، الدندشة – كما قال جدى لأبى مرة – تعنى الفرح والبهجة» «أنا الحسنين التاسع»** (٢٤)

وفيما عدا ذلك، فإن الاسم أو اللقب يحضران خلال السرد مسبوقين بأداة النداء (يا)، وهذه الأداة تنشىء علاقة تبادلية بين الراوى ومجموع الشخوص المصاحبة له فى النص، وبرغم هذا الحضور الكثيف للراوى، وبرغم مشاركته بالسلب أو الإيجاب

فى مجمل الأفعال والأقوال، فإن المدندش كان يدرك حقيقة وجوده فى كفر عسكر، وأنه وجود فى الهامش : **«فى اللحظات الحاسمة أرانى فى هامش الهامش، أكابد السكوت رغم امتلاء القلب برغبة الصراخ، وقدرة اللسان على البوح والشرح والكلام»**(٣٥)

وإذا كانت النصية قد وضعت شخصية المدندش خارج دائرة الاستبقاء والاستبعاد، فإنها أدخلت معظم الشخوص الأخرى داخل هذه الدائرة، فكل قصة من ثلاثية هذا النص الروائى كانت تستدعى شخوصا بعينهم، وتوظفهم حسب احتياجاتها السردية، ثم تستبعدهم النصية بعد أداء مجموع الوظائف، حيث يحل شخوص آخرون فى القصة التالية. فالنسافة – الشخصية المركزية فى القصة الأولى – حافظت على حضورها الفاعل إلى أن غابت مع توقف الأحداث، ولم تعد للحضور فى القصتين التاليتين نهائيا وكذلك الأمر بالنسبة (لسيّد) فى حكاية (المغدور)، حيث يغيب تماما، تبدأ القصة الثالثة مع (سلمان) الذى حافظ على حضوره إلى نهاية النص.

إن تحرك الشخوص بين الحضور والغياب يعنى حرص النصية على إعطاء كل قصة نوعا من الاستقلالية، لكنه كان استقلالا منقوصا حتى لا تغيب الروائية تماما، ذلك أن هناك

شخوصا بعينها حافظت على حضورها خلال القطاعات الثلاثة، وبخاصة تلك الشخوص المؤسسة للأحداث، أو المؤثرة فيها على نحو من الأنحاء. فهناك (أولاد عوف) الذين كان حضورهم ضروريا فى مجمل النص، بوصفهم ركيزة السلطة العادلة فى الكفر، أو لنقل : بوصفهم السلطة المقابلة لسلطة أولاد (شلبى) بكل ظلمها وجبروتها، حتى إن استيلاء ها على السلطة كان غير شرعى، ويمكن أن نستثنى - فى هذا السياق - شخصية (عباس بن بحر) التى حضرت حضورا محدودا فى حكاية (النسافة وزمانها) خلال وظيفتها الحياتية (تغسيل رجب الأعور)، ثم عادت للحضور فى حكاية (سلمان ودواره)، لكن حضورها الثانى كان بوظيفة حياتية جديدة، ذلك أن حضورها الأول كان تأكيداً للموت بينما كان حضورها الثانى (لإحياء الميت)، فقد كان (سعيد بن نجاتى) فى عداد الأموات، لأنه تغاضى عن علاقة عمه بأمه، إلى أن نبهه عباس بالضرب على قفاه قائلا : «عمك راكب على جدار داركم حمارى ياتيس»[٣٦]، فما أن تنبه حتى اندفع وقتل أمه وعمه .

والملاحظ أن هناك مجموعة من الشخوص كان حضورها المستمر فى الثلاثية بمثابة استحضار لتحولات !الواقع المصرى العام وانعكاساته على الكفر، لكن حضور هذه الشخوص لم

يبدأ إلا مع الحكاية الثانية (المغدور وأيامه)، وهى شخصيات : عبد الناصر والسادات ومحمد نجيب .

من كل ذلك يمكن القول إن عبور النوعية قد كان فاعلا فى (تعدد خواص) النص بين الروائية والقصصية، وتعدد الخواص كان فاعلا فى مدّ خيوط نسجت أحداث النص فى جملته، ونعنى بذلك : خطوط المكان والزمان وبعض الشخوص، وقد انعكس جانب كبير من هذه الخطوط فى البنية الصياغية التى جاء ت مشبعة برائحة الطمى فى الريف المصرى عموما، وكفر عسكر على وجه الخصوص، كما مالت الأبنية للقصر والتدفق السريع الذى يبغى ملاحقة هذا الكم الوافر من الأحداث الجزئية والكلية، مع ميل السرد إلى توثيق كثير من منتجاته الحكائية والحدثية بمجموعة من الأمثال المعبأة برائحة القرية، وقد بلغت ثلاثة وخمسين مثلا، انتشرت فى ثلاثية (حكايات المندش) مشكلة خطا شعبيا بالغ التأثير.

الراوى

- ١ -

ليس من همنا- هنا- الدخول فى جدل حول الحدود المعرفية لمفهوم الراوى، لأن كل قارئ للنص الروائى يدرك هذا المفهوم على نحو من الأنحاء، وبخاصة أن الموروث العربى قد تعامل مع هذا المصطلح على مستويات متعددة ومختلفة، منذ أن كان هناك رواة للشعر، ورواة لمجموع الحكايا الأسطورية والشعبية، ثم انضاف إلى وظائف الراوى وظيفة دينية، حفظت لنا معظم النصوص المقدسة .

هذا الموروث الممتد زمنيا لحقيقة الراوى ووظائفه المتعددة، يسمح لنا بتخطى هذه الأسس النظرية، والتقدم إلى مجموع المواقع التى يحتلها الراوى فى النص، ومن خلالها يؤثر تأثيرا بالغا فى تقنيات البناء الروائى من ناحية، وتقنيات السرد من ناحية أخرى، من حيث كان هذا الراوى صاحب الحق الشرعى فى نقل النص من المؤلف إلى المتلقى، وصاحب الحق - غير الشرعى - فى تشكيل النص على نحو يناسبه، ويوافق توجهاته

العامة أو الخاصة، سواء أكانت هذه التوجهات ذات ركائز أيديولوجية، أم كانت خارج هذه الركائز.

والمواقع التى يحتلها الراوى لا تقتصر على الأطر المكانية، بل إنها قد تكون مواقع زمانية خالصة، وهو فى هذه أو تلك يسلط رؤيته على العالم المادى والمعنوى على السواء، وبحق هذه الرؤية يستطيع تحريك الأحداث والشخوص تحريكا حرا خلال أبنيته المنطوقة التى تصل المتلقى فى شكل طباعى .

وهناك منطقتان محددتان للراوى فى علاقته بالنص المروى، فهو إما أن يكون فى داخله، وإما أن يكون خارجه، لكن ذلك لا يمنع انتقاله – خلال السرد– بين الداخل والخارج، لكنه عندما يكون فى الداخل يتحول إلى شخصية من الشخوص المنتجة للأفعال، بينما تنحصر مهمته –عندما يكون فى الخارج– فى إنتاج الأقوال، وهذه وتلك رهينتان ببعض المواقع الإضافية التى تناسب الداخل أحيانا، وتناسب الخارج أحيانا أخرى.

وسواء احتل الراوى الداخل أو الخارج، فإنه – غالبا – يؤثر (المواقع الخلفية) التى تهيئ لمن يحل فيها قدرا واسعا من الرؤية الكلية التى تطول كل مفردات الواقع الظاهرة والخفية، الصغيرة والكبيرة، المركزية والهامشية .

وإذا تحرك الراوى من الخلف إلى الأمام، فإنه يستهدف

قيادة الأحداث والشخوص، وإحكام السيطرة على أبنية السرد، لكن خطورة هذا الموقع أنه يسمح بوجود ثغرات، أو نتوءات، لأن حلول الراوى فى المقدمة قد يغيّب عنه (ما يحدث من وراء ظهره)، ومن ثم لا يعطى هذا الغائب أهميته التى يستحقها فعلا، نظرا لعنايته الأمامية التى تجعله عرضة لكل طارئ أو مألوف، وربما لهذا السبب نجد أن بعض النصوص تؤثر أن يحل الراوى فى منطقة (الوسط)، وهى منطقة محايدة بطبعها، لكنها تتيح له أن يتابع المؤخرة والمقدمة على صعيد واحد، ويمكن القول إن رؤيته فى هذه المنطقة تكاد تجمع بين الرؤيتين السابقتين : رؤية المؤخرة، ورؤية المقدمة. لكنها تزيد عليهما بإمكانية الالتحام المباشر بمناطق الفاعلية وركائز الإنتاج فى النص على وجه العموم .

ويبدو أن النصية لم تقصر الراوى على هذه المواقع المألوفة، بل إنها أوغلت فى استكمال مجموع الاحتمالات الموقعية، فبعد أن حل الراوى فى الخلف والأمام والوسط، إذا به يحل فى الموقع (الفوقى)، وعندما يحل الراوى فى هذه الموقع الفريد، فإنه يمتلك قدرة إضافية، تتيح له التعامل مع المتلقى على نحو غير مسبوق، فيتعالى عليه، ويقدم له مالا يدركه أحيانا، وما ينكره أحيانا أخرى، وبخاصة عندما يغوص السرد فى توجهات

أيديولوجية أو فلسفية أو نفسية بالغة التعقيد.

وقد يصل التعالى ذروته؛ فيقدم الراوى للمتلقى مالا يصدقه، وذلك عندما يغوص السرد فى أبعاد أسطورية وملحمية، وعندما يعتمد فى تحرك الأحداث على قوى غيبية لها قدرة إعطاء المحال طاقة الإمكان، وتكسب غير المعقول طبيعة معقولة، ثم يجاوز التعالى الذروة ذاتها عندما يسعى الراوى للتحكم فى الشخوص، ويرغمها على إنتاج أقوال وأفعال ليست فى قدرتها جسديا وثقافيا واجتماعيا، واللافت أن الراوى فى هذه المنطقة الفوقية يكاد يتوحد بالمؤلف. وهو توحد ضد طبيعة النصية الروائية ذاتها، لأنها توثر إحلال الراوى منطقة وسطى بين المؤلف والنص.

ويتوازى مع هذه المواقع المكانية، مواقع الراوى الزمانية، وهى متعددة على نحو تعدد المواقع المكانية، صحيح أن هناك ثلاثة مواقع زمنية خالدة : الماضى - الحاضر - الآتى، لكن النصية قد تؤثر- أحيانا- التعامل مع هوامش هذه الأزمنة الثلاثة، دون الأزمنة ذاتها، على معنى أنها قد تتعامل مع (الماضى البعيد، أو الماضى القريب)، وهو التعامل نفسه مع (الآتى القريب، أو الآتى البعيد)، ثم إن هذا الزمن أو ذاك قد يقصر وقد يطول، أما الحاضر فهو غالبا ما يكون منتميا

(للماضى المستمر) أو (للآتى المستمر).

لكن من بين هذه المواقع الزمنية المتعددة، فإن الروائية - بطبعها - روائية (ماضية)، ومن ثم كان (فتح الذاكرة) من أهم تقنياتها التى اعتمدت عليها فى بنائها السردى، ووقع اختيارها التنفيذى على (الفعل الماضى) بوصفه أداة إنتاج الزمن الماضى، على وجه العموم، وفعل الكينونة (كان) على وجه الخصوص، وأهمية الفعل الماضى أنه يعمل على مستويين زمنيين على صعيد واحد : زمن حدوث الفعل، وزمن حكاية هذا الحدوث.

- ٢ -

وكثير من هذه المواقع الزمنية يمكن متابعتها فى رواية (التبر) (٢٧) للكاتب الليبى إبراهيم الكونى، من حيث إيغالها فى زمن المضىّ، وهذا الإيغال لا يرتد إلى مجموع الأحداث، ولا إلى حركة الشخوص، وإنما يرتد - بالدرجة الأولى - للأبنية الصياغية وانتمائها الزمنى، حيث وظف السرد ألفين وخمسمائة وثلاثة وتسعين فعلا ماضيا، فإذا كانت صفحات النص الخالصة للطباعة تبلغ مائة وخمسا وثلاثين صفحة من القطع الصغير، فإن معدل تردد الأفعال الماضية يبلغ عشرين فعلا تقريبا لكل صفحة.

وإذا كان متوسط الأسطر فى الصفحة الواحدة عشرين سطرا، فإن كل سطر تقريبا لابد أن يحتوى على فعل من الأفعال الماضية، ومع إيغال النص فى هذا الزمن الأثير، فإنه يستدعى فعل الكينونة (كان) مائة وسبع عشرة مرة، وبهذا الكم الهائل من الأبنية المنتجة لزمن المضىّ، نجد أن النصية قد حلقت فى آفاق علاقة فريدة بين الإنسان والحيوان : بين (أوخيّد) هذا الكائن الصحراوى، ومهره (الأبلق). وقد شغلت هذه العلاقة مساحة النص بداية ونهاية، وحتى عندما انقطعت العلاقة المباشرة بينهما فى مساحات محدودة من النص، ظل كل منهما مشغولا بالآخر، حتى أن السرد كان يسرع بحركته ليجمع بينهما مرة أخرى فى إطار قريب من (الشطح الصوفى) الذى يحرص فيه المريد على صحبة شيخه، ويحرص الشيخ على اصطحاب مريديه على صعيد التجليات الإشراقية، وقد ألمح النص ذاته إلى شىء من هذه العلاقة (التواجدية) فى ذلك الحوار الذى احتدم بين أوخيد وزوجته. عندما كانت تحدثه عن طبيعة الغيرة فى نساء قبيلته : **«لم أر فى كل الصحراء نساء غيورات مثل نساء قبيلتكم، أتدرى أن (تازيديرت) قالت لى : (احذرى الرجل الذى يحب مهريه، كما يفعل أوخيدّ مع أبلقه لا يعول عليه)**[٢٨]، فالجملة الأخيرة (لايعول عليه) تستدعى ملفوظ

ابن عربى فى رسائله (رسالة لا يعول عليه).

لقد حافظت هذه العلاقة على فرادتها فى إطار ثنائية (أوخيدّ– الأبلق)، فلما انكسرت هذه (الوحدة الثنائية) بحضور (الأنثى)، أنثى أوخيد من ناحية، وأنثى الأبلق من ناحية أخرى، استحالت العلاقة إلى كابوس تدميرى، ألحق الزمن الماضى بالزمن الحاضر ليصنعا بنية تدميرية، بعد أن كانت تكوينية، ولم يعد مجديا استعادة الثنائية المتوحدة مرة أخرى .

وعلى كل فإن العلاقة بتحولاتها قد أوغلت فى الأسطورية على نحو من الأنحاء، وبخاصة عندما تدخل (الذهب) الذى مثل آلة شيطانية أفسدت فطرية عالم الصحراء، عموما، والواقع الحياتى لأوخيدّ، خصوصا، وقد صاحب التدخل الحدثى للذهب تدخل صياغى مواز له، حيث حضر الدال فى العنوان الخارجى منفردا خلال لفظة (التبر)، ثم حافظ على هذا الحضور فى المتن على نحو كثيف، فمفردة (التبر) ترددت ثمانى عشرة مرة، ومفردة (الذهب) ترددت خمسا وعشرين مرة، وهذه وتلك كانت موظفة لتشكيل الحاضر الكابوسى : **«الذهب يعمى الجميع. الذهب يفسد أفضل الخلق. الذهب الملعون قادهم إليه. الذهب وراءه. الذهب سبب كل اللعنات»** (٣٩)

ويلاحظ أن النص عندما يقترب من نهايته، يسعى إلى

استعادة زمنه الأثير (الزمن الماضى) المشبع بعالم الأسطورة الخاصة، وقد صاحبت هذه الأسطورية انتهاك جسد أوخيدً؛ حيث أقدم قتلته على تمزيقه بربط اليدين والرجلين بالحبال، وجاءوا بجملين، وشدوا اليد اليمنى والرجل اليمنى إلى جمل، وشدوا اليد اليسرى والرجل اليسرى إلى جمل آخر، وأحرقوا أجسام الجمال، فانطلقت لتشطر جسد أوخيدً، على نحو شبيه بما قدمته أسطورة (تانس) التى أمرت عبيدها بتمزيق جسد ضرتها بين جملين يقودهما سائسان مجنونان يسيران فى طريقين متعاكسين [٤٠]

لقد انغلق النص على الزمن الماضى الأثير قائلا : «**انشطرت الظلمة بالقبس المفاجئ ضرب بيت الظلمات زلزال. انهار الجدار الفظيع بضربة سيف النور، فتبدى الكائن الخفى. ولكن .. بعد فوات الأوان؛ لأنه لن يستطيع الآن أبدا أن يحدث أحد بما رأى**»[٤١]

فما رآه أوخيد – فى الأعراف – ينتمى إلى زمن مضى وغير قابل للعودة بحال من الأحوال، لكن الذى نهتم له فى كل ذلك أن الراوى قد آثر الحلول فى منطقة الماضى ليطل منها على عالمه، ويفجر منها مجمل سرده، لكنه مع الحلول فى هذه المنطقة الزمنية، اختار أن يحل فى مساحة مكانية متحركة، تقع –

أحيانا - فى الخلف، وأحيانا أخرى فى المقدمة، ثم تهجر المكانين ليحل الراوى فى (المتصف)، وهذا التحرك أتاح له متابعة الأحداث والشخوص متابعة المعايشة، ثم من هذه المعايشة يرتفع فجأة إلى منطقة علوية لا تقيم كبير اعتبار للمتلقى، ولا تهتم كثيرا بتصديقه أو عدم تصديقه لكل ما يقرأه، ذلك أن علاقة أوخيد بالأبلق قد بدأت **«فى الزمان الأول، قبل أن يولدا، قبل أن يكونا نطفتين فى رحم الأمهات»** (٤٢)

وسواء تقبل المتلقى أو لم يتقبل، فإن السرد يستحضر حيوان (الودّان) بوصفه كائنا سماويا : **«الودان ليس شاة أرضية، شاة سماوية، ملاك سماوى، رسول.»** (٤٣)

ويبدو أن السرد قد استحضر الودان على سبيل التناص مع قصة الطير الذى تدخل لتضليل كفار مكة؛ حتى لا يتمكنوا من الرسول (ص) أثناء هجرته من مكة للمدينة، وكذلك كان تدخل الودان ليحمى أوخيد من أعدائه الساعين إلى قتله.

إن احتلال الراوى لهذه المنطقة الأخيرة قد حول رؤيته للأحداث والشخوص من المعاينة الحسية إلى نوع من (المشاهدة) العرفانية التى تتعلق بالوجود الجوهرى، وهذه المشاهدة لا تلتزم بحرفية ما تراه، وإنما تعبر عن وعيها به، على معنى أن الراوى فى نص (التبر) لم يكن مجرد حاك لعلاقة بين

رجل صـــحـــراوى ومـــهـــريه، وإنما تجــاوز هذا الإدراك الأول (ليشاهد) علاقة من نوع فريد تلغى الفروق الجنسية والنوعية، وتزيل فوارق الوجود المألوفة للوصول إلى شىء قريب من (وحدة الوجود) التى تجعل الأبلق امتدادا لأوخيد، أو تجعل أوخيّد امتدادا للأبلق، المهم فى ذلك أنه لم يعد هناك فارق بين الإنسان والحيوان، فهما كائن واحد تجمعهما وحدة المسيرة، ووحدة المصير.

وتتعدد مناطق حلول الراوى فى النص لتتمكن من تحقيق المشاهدة الكلية، فلم يكتف بمجموعة المواقع الزمنية والمكانية التى حل فيها، بل إنه تخطاها ليحتل منطقة المؤلف ذاته أحيانا، ومنطقة المتلقى أحيانا أخرى، ومن ثم لا تأخذنا الغرابة إذا لاحظنا فى كثير من مسرود النص إسقاط ملامح المؤلف ومواصفاته على الراوى ذاته، سواء فى ذلك الملامح الجسدية، أو المواصفات العقلية والنفسية، بل تحضر - فى هذا السياق - بعض الوظائف الحياتية، والانتماءات الدينية والسياسية. صحيح أننا لا نمتلك إشارات صياغية محددة مرجعها هذه الوظائف والانتماءات، لكن هذا الغياب الصياغى لا يلغى حضورها التنفيذى فى جسد النص.

وبرغم أن حضور الراوى كان متلبسا بجسد النص فى كل مناطقه، برغم ذلك فإن هذا الحضور الكثيف لم يعط الراوى السيطرة المطلقة، بل كان دائم الاستعداد للتخلى عن بعض مواقعه طوعا أو كرها، بقصد أو بغير قصد، وهذا التخلى كان رهنا برغبة بعض الشخوص فى امتلاك أمرها، وتقديم رؤاها الخاصة تقديما مباشرا، وتعتقد أن حضور (الحوار) فى النص كان مؤشرا على تحجيم دور الراوى، ومحاولة الخلاص من سيطرته السردية على نحو من الأنحاء.

فى نص (التبر) حاولت النصية ذلك، وشغلت مناطق الخلاص بمساحات من الحوار، سواء أكان الحوار بين أوخيّد ومهريه، أم كان بينه وبين غيره من الشخوص المحورية أو الهامشية، ويطول بنا الأمر لو رحنا نتابع مساحات الحوار فى هذا النص الصحراوى، لكن المهم أن نلاحظ أن الراوى عندما يسمح بهذا الحوار، كان يسمح به في شيء من التحفظ الذى يجعله - دائما - المنتج الأول، ولذا فإنه كان يمهد للحوار بما يحفظ له حق الإنتاج، كأن يقول : (قال) أو (قالت) إلى غير ذلك من الأبنية الدالة على أن الحوار حوار مروى.

- ٣ -

ويجب أن ندرك أن العلاقة بين المؤلف والراوى لم تكن - دائما - علاقة سلام، بل إنها قد تتحول إلى علاقة تصادم ناعم أحيانا، وخشن أحيانا أخرى، ذلك أن كل مؤلف له أهدافه الإنتاجية المحددة، وفى سبيلها يحاول أن يفرض على الراوى الداخلى إجراءات بعينها، والراوى - بدوره - لا يكون مستسلما لرغبات المؤلف دائما، بل إنه يبذل قدرا كبيرا من طاقته السردية للخلاص من هذه الرغبات، أو الخلاص من بعضها على أقل الاحتمالات.

فى نص (أربع وعشرون ساعة فقط) ليوسف القعيد(٤٤) انعقد عزم المؤلف على تقديم روايته فى مساحة زمنية محددة (أربع وعشرون ساعة فقط)، وبهذا العزم حصر السرد فى قالب زمنى محكم، بحيث يبدأ الإنتاج وينتهى خلال هذه الفترة الزمنية، وربما لهذا لم يكتف العنوان بتحديد المساحة الزمنية تحديدا كميا واضحا، بل أضاف إلى ذلك التحديد الدال (فقط)، بوصفه (ظرفا) مهمته الوضعية تعيين المقدار تعيينا منضبطا غير قابل للاحتمال، فضلا عن أن هذا (الظرف) متعلق بالزمن الماضى، والماضى غير قابل للتغيير الاحتمالى بحال من الأحوال.

فهل استسلم الراوى - وهو فى النص (راوية) - لهذا

الحصار الزمنى المحدد أو المحدود ؟

إن قراءة النص فى متونه وهوامشه تنفى ذلك تماما، بل تعلن عن تمرد الراوى على هذا التحديد التعسفى، وتعلن عن نواياه الخفية على تحويل هذا القالب المحدد إلى قالب مطاطى مرن قابل للاتساع، ومن ثم أعطى الراوى نفسه حرية مطلقة فى تجاوز المساحه الزمنية، لكنه تجاوز محكوم بفتح الذاكرة على الزمن الماضى فى مساحة تزيد على خمسين عاما، ذلك أن السرد قد استحضر أسرة (نجم الدين وزوجته محروسة عبد الحى الحلوانى) وأبناءها السبعة، وأولهم (نجيبة)، وكان حضور نجيبة وهى فى سن الخمسين، وقد ارتد السرد إلى الفترة الماضية ليرصد زواج نجم الدين من المحروسة، ويرصد مسيرتهما الحياتية، التى أنتجت هؤلاء الأبناء السبعة : نجيبة، نجيب، نادرة، نادر، نادية، ناجح، نادى.

وواضح أن النصية تقودنا إلى تحديد رقمى آخر (سبعة)، بكل احتمالاته الرمزية والأسطورية، وبكل إشاراته الدينية والعرفية، حتى أنه يمكننا القول إننا فى موازاة وجودية للخلق الأول الذى اكتمل فى (سبعة أيام)، فالنصية – هنا – تسعى إلى إنشاء كون خاص مواز للكون العام ومفارق له فى الوقت نفسه. أو لنقل إن النصية قد تعمدت القيام بعملية (تصغير)

للكون العـام، وحـصـره فى كون هذه الأسـرة المصرية الموغلة فى مـصريتـها المعيشية، سواء أكانت المعيشـة فى رحاب القرية، أم فى زحام القاهرة .

ويكاد النص يقترب من دائرة القداسة عند اختيـاره أسـماء شـخـوصـه، بوصـفـهم عناصـر التكوين لعـالمه الصـغـيـر، إذ إن الاختيار قد تعلق بحرف (النون) ليكون مفتتح جميع الأسـماء - باستـثناء المحروسـة لأسبـاب أخـرى سـوف نعرض لـها - وهذا الحرف ذاته قد جاء مطلعاً لإحدى السور القرآنية «ن والقلم وما يسطرون»، حيث تلازم هذا الحرف مع (القلم) الذى سجل سيرة الكائنات فى اللوح المحفوظ.

ولم يكتف النص بهـذه الإشـارات الضـمنيـة، بل تحـول من التلمـيح إلى التـصـريـح عندمـا وقع اخـتـيـاره على اسـم الراوية (المحروسة)، وهو اللقب الذى ارتبط بمصر فى المرحلة الملوكيـة (مصر المحروسة)، وهو مـا جاء على لسان الراوية حـالة رصدها للواقع العام المحيط بها بعد (الزلزال)، واضطراب الناس، ومرور أحدهم بالميكرفون قائلا :

«مـصـر كنانـة الله فى أرضـه، ستظل مـحـروسـة دائمـا بأوليـاء الله الصالحين» (٤٥) ثم تأكدت الإشارة باستكمال اسم الراوية : (محروسة عبد الحى الحلوانى)، وكأن النص يستحضر المقولة

المأثورة : «اللى بنى مصر كان فى الأصل حلوانى».

معنى هذا أن النص كان راغبا فى ربط كونه الروائى بالكون الأكبر (مصر) خلال هذه الأسرة التى استدعاها فى لحظة زمنية ممتلئة (بالتدمير الخارجى) الموازى للتدمير الداخلى، هى لحظة (الزلزال) (الثانى عشر من أكتوبر سنة ١٩٩٢)، وصفها لحظة موازية للحظة (الزلزلة) الكبرى التى يتحتم فيها مواجهة البشر للنهاية، حيث الحساب و (الثواب والعقاب).

فى هذه اللحظة تزلزل كون يوسف القعيد، وبدأت المواجهة المبكرة، مواجهة الأم لأبنائها، وفتح كتاب أعمالهم فى هذه اللحظة المفاجئة التى وصفتها المحروسة بأنها **«يوم الهول الأعظم»** [٤٦]، لأن الناس فيه **«كانوا يتصرفون كما لو كان يوم القيامة قد قام»** [٤٧] وهم فى **«هرج ومرج كأنه يوم الحشر العظيم»** [٤٨]

ويطول بنا الأمر لو رحنا نتابع هذه الإشارات التى تربط الزلزال بالزلزلة، هذا الربط الذى انتهى باستحضار الراوية لقوله تعالى : **«إذا زلزلت الأرض زلزالها وأخرجت الأرض أثقالها»** [٤٩]

هنا يأخذ الصدام بين المؤلف والراوية حدته، حيث تتمكن الراوية من الخلاص، وتتجاوز المساحة الزمنية المحددة لها سلفا،

بل تتجاوز المساحة المكانية أيضا، وتفتح ذاكرتها على نحو حرّ، دون نظر إلى هذا التحديد التعسفى من المؤلف، ذلك أن يوم الزلزلة المشتبك مع لحظة الزلزال يمكن أن يطول إلى ألف سنة من سنواتنا المألوفة : **«وإن يوما عند ربك كألف سنة مما تعدون»** (الحج ٤٧).

وبالمثل فإن يوم يوسف القعيد قد امتد إلى أكثر من خمسين سنة. وفى هذا الإطار الزمنى الجديد تتمكن الراوية من مواجهة مجموع أبنائها السبعة مواجهة مباشرة أو غير مباشرة، فضلا عن مواجهة بعض الشخوص الإضافية التى استدعاها السرد بوصفهم (شهودا) تحتاجهم هذه المواجهة التى أصبحت شيئا قريبا من المحاكمة.

ويلاحظ أن الراوية لم تلزم نفسها بموقع معين تسلط منه رؤيتها على عالمها القريب والبعيد، بل كانت دائمة التحرك داخل السرد حركة حرة حسب وعيها الخاص، فهى - أحيانا- تحتل المنطقة الخلفية؛ لتتمكن من عملية الإدراك الشمولى، بدءا من لحظة زواجها من (نجم الدين)، وماعاشته معه من سنوات الكفاح والراحة، وما تمخض عنه هذا الزواج من أبناء، لكنها - فى هذه المنطقة - تكاد تكون راوية سلبية، أو لنقل إنها كانت كآلة التصوير التى تكتفى برصد ما تقع عليه عدستها، لكنها آلة

من طراز خاص لها قدرة رصد الحاضر والغائب.

وفى أحيان أخرى تتخلى عن هذه المنطقة الخلفية، لتسرع إلى احتلال المنطقة الأمامية؛ لتتمكن من توجيه الأحداث الوجهة التى ترضى عنها، وهو ما حدث عندما علمت بعلاقة ابنها نجيب بصولجان، حيث كثفت جهودها للحيلولة دون نجاح هذه العلاقة التى تهدد بيت ابنها وزوجته عايدة التى تنتظر مولودها القادم، حيث كانت حاملا فى شهورها الأخيرة، أى أن الراوية قد تحولت من السلب إلى الإيجاب، وهذا التحول كان ملازما لمسيرة الراوية فى مجمل النص، دون أن يرتبط بطبيعة الذكورة أو الأنوثة، فقد مالت للإيجاب مع نجيب - كما ذكرنا - ومالت إلى الأنثى، وبخاصة عندما علمت بسرقة شقة ابنتها نادية، فقد أبلغت الشرطة، واتهمت بواب العمارة بهذه السرقة. لكن هذا الإيجاب يتحول إلى سلب غريب لا يتوافق مع طبيعة الراوية بوصفها أما، عندما رأت ابنها نادى مع رفيقته معلقا بين الموت والحياة، وكانت حريصة ألا يعرف أحد من المتجمهرين أنه ابنها، بل إنها انصرفت قبل أن تعرف المآل الذى سوف يصير إليه، هل سيسقط البيت ويضيع ابنها مع رفيقته؟ أم أنه سوف ينجو؟. صحيح أنه موقف مخزٍ، لكن أين قلب الأم فى هذه اللحظة الدامية ؟.

إن الراوية الداخلية كانت مشاركة فى رصد الأحداث حينا، وإنتاجها حينا آخر، وبحق هذا وذاك استطاعت أن تستولى على مجمل السرد، لكن هل تركها النص تمارس هذه السيطرة على نحو مطلق ؟

لاشك أن القارئ المدقق سوف يلاحظ أن النصية كانت تتدخل للحيلولة دون هذه السيطرة، أو لنقل صراحة : إن المؤلف كان وراء ذلك، حيث كان يأتى صوت الراوى الخارجى فى مواقف بعينها، ويتحمل مهمة إنتاج السرد، وبخاصة عندما تتعامل النصية مع الأعماق، وأولها العمق النفسى للمحروسة، وكشف أحوالها فى الرفض أو القبول، فى السخط أو الرضا، فى الحزن أو الفرح، أو عندما تتجه النصية إلى فتح الذاكرة على مواقف بعينها، تجلى ذلك - مثلا - عند وصول المحروسة إلى منزلها القديم بالقاهرة الذى تركته منذ سنوات، اعتمادا على ذاكرتها الحية، كما تجلى فى موقفها من صاحب هذا المنزل، وهو يعرض على السكان إخلاء البيت - بعد الزلزال - لبناء برج كبير، وتعويضهم التعويض المناسب.

هنا يحتدم الصدام بين المؤلف والراوية، لكنه تحول إلى نوع من الحوار المضمر بينهما، وهو ما أوقف هذا الاحتدام مؤقتا، فكلما أوغلت الراوية فى سردها، توقفت فى انتظار توجيهات

المؤلف، هل تمضى فيما هى فيه ؟، أم تعدّل مسارها ؟، أم تتوقف توقفا كاملا ؟.

وكان تدخل المؤلف يأتى مضمرا، حيث يستحثها على المتابعة أحيانا، أو تعديل مسار الحكى أحيانا، أو تذكيرها بما نسيته أحيانا ثالثة، فعندما أخذت الراوية فى سرد حادث الزلزال ووقعه على أهل القرية، أوضحت أن ما وصل إلى سمعها مقتطفات قليلة أثناء سيرها لركوب السيارة للسفر إلى القاهرة. لكن المؤلف لم يرض عن السرد على هذا النحو الموجز فى قولها : **«وقد وصلت إلى أذنى طراطيش كلام مما كانوا يقولونه»**(٥٠)، ومن ثم جاء تدخله المضمر الذى حول هذه الطراطيش إلى رصد تفصيلى عن أول من أحس بالزلزال، وعن القول بأن السمك فى الماء قد أحس به، وعن الجاموسة التى زفرت فى وقفتها، وعن القبور التى تحركت. بل إن السرد قد استعرض مجموع النوادر التى صاحبت الزلزال، مثل ذلك الحمال الذى أوقع الغبيط بالسباخ، والساقية التى توقفت عن الدوران، وسقوط البلح من النخيل (٥١)

وهذا الحوار المضمر كان يسمح للمؤلف بالتدخل متقنعا بقناع الراوى الخارجى، فعندما شعرت المحروسة بالقلق والحزن من مرضها واحتمال موتها، يتدخل الصوت الخارجى صراحة

قائلا : **«لا. هناك ما هو أبعد من هذا كله، كانت جائعة لصوت إنسانى يهدهد قلبها، وتشبع منه روحها، عجوز بمفردها لا تجد من يرعاها، هكذا سيكون حالها من لحظة العودة من زيارة قبر المرحوم، وحتى يزورها ملاك الموت»** (٥٢)

ويلاحظ - فى هذا السياق - أن صوت الراوى الخارجى كان يسرع بالحضور لإكمال ما تعجز الراوية عن سرده، وبخاصة سرد الأحداث التى غابت عنها، فعندما سقطت المحروسة مغشيا عليها بعد خروجها من زيارة ابنتها نادرة، وإدراكها للمأساة الأخلاقية التى انغمست فيها نادرة وزوجها. تكفل صوت الراوى الخارجى برصد ماغاب عن المحروسة، من حيث خروج تهامى الأسود زوج نادرة وراء حماته، واطمئنانه على غيبوبتها : **«وكان فى طريق عودته لا يتمنى سوى موتها، ألا تفيق، أن تكون النهاية، وألا يتعرف عليها أحد، إن كانت معها البطاقة، لن يتعرف أحد على صلتها بهم، ولن تتسبب فى وجع القلب أو دوشة الدماغ»**(٥٣)

وقد سمح الراوى الخارجى لنفسه بالتدخل تدخلا حاسما عندما فتح ذاكرة المحروسة على ابنها نادر عندما طالب أسرته بتعويض مالى مناسب مقابل عدم إكمال تعليمه، ورفض الإخوة جميعا لهذا الطلب، وهو التدخل نفسه الذى مارسه ليرصد

موقف المحروسة المتذبذب بين ابنها نجيب وزوجته عايدة، ومن منهما السبب فيما وصلت إليه العلاقة بينهما حتى أقدم نجيب على علاقة بامرأة أخرى (٥٤)

واللافت أن الراوية - فى محاولة استعادة سيطرتها على السرد - كانت تنتقل إلى موقع الراوى الخارجى، لتسلب المؤلف هذا الحق، يتجلى ذلك عندما كانت تسعى إلى اكتساب ملامح الحياد والموضوعية بين شخصيتين أو أكثر من الشخوص الحاضرة فى الحدث ابتداء، أو التى تفد إليه على نحو طارئ.

وفى إطار ملاحظتنا للراوى بين السلب والإيجاب، يتكشف أن هذا الإيجاب، كان يتحول - عمليا - إلى منتج لغوى، وذلك عندما يعطى الراوى لنفسه حق الشرح والتحليل والتفسير والتبرير والتعليق، ويطول بنا الأمر لو رحنا نتابع الراوى فى كل هذه الوظائف الإضافية، ولكن يمكن أن نقدم موقفا واحدا للراوية بدأت فيه أداء وظيفتها السردية من منطقة الوصف الخالص، حيث ينتهى الموقف إلى أن تصبح (معلقة) على ما وصفته، ومستخلصة لمجموع النتائج التى لفتتها، وذلك عندما وصلت المحروسة (الراوية) إلى بيت ابنها نادر الذى آثر أن يعمل (سمكرى سيارات)، وقد كان وصولها للبيت بمثابة صدمة كبيرة لها : **«وقعت الفأس فى الرأس، حلت المصيبة، أو قفونى**

أمام بيت. القول إنه بيت يعد كذبا مفضوحا. لم يكن بيتا. كان كشكا خشبيا، وحوله أكشاك من الخشب، وكل كشك دور واحد. الحسنة الوحيدة لهذا الكشك أن الزلزال لم يؤثر عليه، ربما كان أصحاب العمارات يحسدون سكانه، ربما كانوا يبحثون عن مثله لكي يعيشوا فيه، فماذا سيفعل الزلزال لمثل هذا الكشك؟» (٥٥)

وإذا كان الراوى الداخلى قد تخلى عن سلطته المطلقة – أحيانا – لنواجه المؤلف ذاته، ذلك أن الراوى ليس من مهامه الأصلية إنتاج الأفعال، وإنما إنتاج الأقوال، وهذا الإنتاج الأخير محكوم بالتوافق مع السياق من ناحية، وطبيعة الشخوص من ناحية أخرى، والتوافق مع السياق أمر تفرضه النصية، والتوافق مع الشخوص أمر تفرضه مكونات الشخصية ذاتها، والوظائف المنوطة بها. لكن التوافق الأخير كثيرا ما يكون مجال تدخل المؤلف تحت قناع الراوى، سوء أكان راويا داخليا أم راويا خارجيا، حيث تجرى على لسان الشخصية منتجات لغوية ليست فى مقدرتها الثقافية، فعندنا بدأت أصداء الزلزال تصل إلى أسماع المحروسة خلال الأصوات المتداخلة فى الشارع، أخذت تتأمل هذا الحدث الطارئ فى حدود مملكتها داخل بيتها :

«كانت الدوشة فى حالة تزايد مستمر، وتحولت إلى صراخ وزعيق وبكاء، خيل إلى وأنا أحاول تمييز الأصوات التى فى

الشارع أن جدار الصالة قد امتد فيه شق أسود، بدا واضحا رغم أن البياض قديم وباهت، ويبدو أنه لا لون له، كان الشق نازلا من أعلى لأسفل، لكن بصورة متعرجة، وليست مستقيمة، كأنه دمعة تنزل على خد مليء بالتجاعيد، فتلف وتدور وتتعرج فى طريقها حسب هذه التجاعيد.» (٥٦)

لقد تحركت الصياغة – فى هذه الدفقة – من منطق التوافق بين الشخصية وملفوظها، وذلك بزرع بعض المفردات التداولية (الدوشة – زعيق)، لكن المؤلف يتسلل خفية داخل السرد الواصف ليرتفع بالدفقة التعبيرية إلى مستوى الجمالية الخالصة، عندما عقد هذا التشبيه النادر الغريب بين (الشق) و (الدمعة)، وهذا النسق التركيبى ليس فى قدرة الراوية بحال من الأحوال.

لقد تخلت هذه الدفقة عن طاقتها التوصيلية – إلى حد ما – برغم أن التوصيل مهمتها الأولى، ودخلت فى إطار نوع من الأدبية الصاعدة إلى الشعرية، فما إن فرغت من مجموعة الأبنية الصوتية، حتى أوغلت فى الأبنية التصويرية، معتمدة على مجموعة من المفارقات التى تستمد طاقتها التأثيرية من السياق ذاته، دون أن تضع فى اعتبارها الإمكانات التعبيرية التى تمتلكها شخصية كشخصية المحروسة.

إن تنازع السلطة بين المؤلف والراوى كان يميل - غالبا - إلى جانب الراوى، ومن ثم فإنه كان يمد سلطته إلى النصية ذاتها، على معنى محاولة التحكم فى الروائية بكل أبنيتها الكلية والجزئية، وبحق هذه السلطة كان يسمح لنفسه بممارسة الحكى فى موضوع بعينه، ثم يتركه فجأة إلى سواه، ثم يعود إلى موضوعه السابق مرة أخرى، حيث كان انفتاح الذاكرة يحل فاصلا بين الحدث وغيره من الأحداث المرتبطة به، أو توجيه الحكى إلى حدث بعينه، وإغفال حدث آخر حسب رؤيته الخاصة، أو إكمال الحدث إلى نهايته الطبيعية، أو بتره عند نقطة معينة، وكل ذلك جعل للراوى فى نص (أربع وعشرون ساعة فقط) حضورا طاغيا على مستوى بناء الأحداث، وعلى مستوى رسم الشخوص، وعلى مستوى إنتاج اللغة، وبخاصة أن الراوى (الراوية) كان عنصرا فاعلا فى كل ذلك، ولذلك كان دائم الالتحام بمرويه، لكن هذا الالتحام كان يتنافى مع الراوى فى بعض المواقف التى تنفتح فيها ذاكرته على أشياء فوق النصية ذاتها، ففى لحظة انفتاح ذاكرة المحروسة على بعض مقولات زوجها نجم الدين التى جاءتها فيما يشبه الحلم، حيث فوجئت بـ **«نجم الدين يسألها : هل وجدت الكتاب أم لا ؟ كان مهتما بالكتاب أكثر من اهتمامه بها، قال لها : ليس مطلوبا منها**

البحث عن الكتاب، هو الذى سوف يعلن عن نفسه أمامها. الكتاب هو الذى سيبحث عنها»(٥٧)

لقد أغلق النص مجموعة أحداثه دون العثور على هذا الكتاب، أو دون الإشارة إلى فحواه، بالرغم من أنه قد أشار إشارة موجزة إلى أن الراوية المحروسة على علم بمضمونه، وذلك عندما سألها زوجها نجم الدين : **«هل قلت سر الكتاب لأى أحد؟ قالت: لا»**

لقد فتح النص منطقة التساؤل دون حضور الإجابة على نحو من الأنحاء، ذلك أت السرد قد عكس مسيرته الحكائية التى بدأت إنتاجيتها الروائية من الحقيقى إلى التخيل، من الزلزال الذى وقع بالفعل، إلى فتح ذاكرة الأم على مجمل حياتها الماضية، ومجمل حياتها الحاضرة، وبخاصة جاضر أبنائها السبعة، يأتى الانعكاس عند تحرك السرد من المتخيل (الكتاب) لكى يتحرك منه إلى الواقعى، لكن التحرك كان محكوما بالتوقف وعدم الاكتمال، وكأن النص قد غاب عنه موضوع هذا الكتاب عندما أخذ يتكون جنينا فى رحم الإبداع، فلما اكتمل، أو قارب الاكتمال، تذكره، وطرحه بوصفه قضية محورية يحتاجها المسار الراوئى، لمواجهة هذا الطوفان من الخلل الحياتى الذى لازم كل أفراد هذه الأسرة، باستثناء المحروسة.

معنى هذا أن الراوى الخارجى قد وجه السرد إلى هذه المنطقة وهو غير ملم بمحتوياتها إلماما كاملا، إلا إذا ربطنا (الكتاب) المجهول، بالزلزال المعلوم، ثم ارتضينا التأويل الذى يربط الزلزال (بالزلزلة)، عند ذاك يتحرك (الكتاب) من المتخيل إلى الحقيقى، لأن الزلزلة تقتضى حضور الكتاب الجامع لأفعال البشر، فمنهم من يتناوله بيمينه، وهم الأخيار، ومنهم من يتناوله بيساره، وهم الأشرار، كل حسب مسيرته الحياتية بكل محتوياتها من الحسنات أو السيئات، وإن كان السرد قد انحاز بمعظم الشخوص إلى الشمال، باستثناء (آدم وحواء) : (نجم الدين وزوجته المحروسة).

ويبدو أن النص لم يكتف بهذا الحوار المضمر بين المؤلف والراوى الداخلى، بل حول الحوار من الثنائية إلى الثلاثية، حيث استدعى (المتلقى) على نحو خفى، خلال طرح موضوع (الكتاب)، حيث تشتعل أعماق المتلقى رغبة فى إدراك حقيقته، وبلوغ آفاق محتوياته، وبخاصة أن دال (الكتاب) له مرجعية أسطورية وشعبية بالدرجة الثانية، لكن الذى نرجحه أن مرجعية دال الكتاب هنا مرجعية داخلية، ترصد ما قدر لأسرة (نجم الدين) وصولا إلى لحظة المواجهة .

والمواجهة الأولى كانت مع نجم الدين ذاته، ثم تجاوزها

النص إلى مواجهة جموع الحاضرين وأولهم (نجيبة)، حيث واجهها النص فى لحظة درامية، تتنازل فيها عن مسكنها الذى يجسد عالم أسرة نجم الدين والمحروسة، تتنازل عنه مقابل وهم التحول من فئة ساكنى الشقق القديمة، إلى ساكنى الأبراج العالية.

والمواجهة الثانية كانت مع (نادر)، الذى اختار طريقه، وفرضه على أسرته، فرفض أن يكمل تعليمه ليخوض غمار العمل مبكرا، لكن اختياره قاده إلى الزواج من راقصة من راقصات الدرجة الثالثة أو الرابعة، وأحاط به الفقر من كل جهاته، فدخل منطقة (الآخرة) مبكرا : **«كان يعيش كالميت الحى، لا هو رافض لموته، ولا هو مقبل على حياته»** (٥٨)

أما المواجهة الثالثة فكانت مع الحاضر الغائب (نجيب) الذى استحضره النص خلال حضور (العدالة) بوصفه (قاضيا) مهمته إنصاف المظلوم، لكن هذه العدالة مفقودة فى بيته، لأنه خدع زوجته (عايدة) التى تحمل فى بطنها جنينه القادم، ليكون ابن التمزق العائلى، فبيت نجيب أصبح «جهنم الحمراء» (٥٩)

وفى المواجهة الرابعة تدخل أسرة المحروسة دائرة الفساد المطلق خلال زيارة المحروسة لابنتها نادرة وزوجها تهامى فى بيتها الذى يديرانه للدعارة .

وتأتى المواجهة الخامسة فى زيارة المحروسة لشقة ابنتها الغائبة (نادية) التى جسدت الواقع المصرى العام فى بيع جميلاته لأثرياء العرب تحت مصطلح (الزواج)، ولم يكن حادث سرقه شقتها فى الزلزال إلا مؤشرا على سرقة التقاليد المصرية، وهذه السرقة المعنوية أشد وطأة من السرقة المادية.

وفى المواجهة السادسة يستعيد النص تحولات المجتمع المصرى، وتعلق بعض أفراده بركب الطفيلية الرأسمالية التى تسعى للكسب السريع دون أن تقدم الجهد الموازى له، وقد انتهت المواجهة بأن تحول (ناجح) إلى فاشل كبير .

وينتهى مجموع المواجهات بمواجهة علنية مع (نادى) الواقف على الأعراف – كما سبق أن ذكرنا – تحيط به فضيحته الأخلاقية التى تتنافى مع انتمائه الرياضى .

معنى ذلك أن مجموع المواجهات تكاد تستوعب مواقع المجتمع المصرى فى مجمله، لكنه استيعاب فى لحظة تدميرية بالغة المأساوية، ومن ثم كانت مقولتنا بأن الشخوص كانوا من أصحاب الشمال، لأنهم نسوا أو تناسوا (كتاب) الحياة المصرية بتعاليمه التى تراكمت منذ آلاف السنين، وهو الأمر الذى دفع الراوى الخارجى إلى القول :

«أين هى العائلة ؟ ولكنها بلعت السؤال. كتمته، لأنها لم تشأ

أن تطل على الجحيم القادم» (٦٠)

والملاحظ أن المواجهة لم تبدأ فاعليتها خلال الإطار الزمنى المحدد بأربع وعشرين ساعة فقط، التالية للزلزال، وإنما ربطت هذا الإطار الزمنى بإطار مكانى محدد أيضا (قرية الروضة) القرية من القاهرة، مقر قبر الزوج (نجم الدين)، ثم تحرك السرد بالمكان إلى القاهرة، حيث تكتمل المفارقة الوجودية بين الموت فى القرية، والحياة فى القاهرة، لكن الموت الساكن فى القرية كان موتا نبيلا، بينما حياة القاهرة فاقدة لكل معانى النبل، معنى هذا أن النص قد انحاز إلى جانب الموت، حيث ابتدأ منه وانتهى إليه.

إن الدائرية التى سيطرت على النص الروائى فى مجمله قد أكسبته تماسكا كليا يكاد يحيله إلى علامة كبرى تشير إلى الواقع العام فى المجتمع المصرى فى سنواته الأخيرة، لكن هذه العلامة تتحول إلى نوع من البشارة المضمرة، ذلك أن المحروسة عندما عادت إلى (الروضة) اصطحبت معها بعض أحفادها (نجم الدين) بن نادر، و (محروسة) بنت نادرة، و (عايدة) زوجة نجيب التى تحمل جنينه فى بطنها، فربما كان هذا الاصطحاب مؤشرا على بشارة الحياة الجديدة القائمة على ركائز الطهر والبراءة (حياة الفطرة) الأولى التى لم تدسها تحولات الواقع

التـدمـيرية. أو بمـعنى آخـر (حـيـاة القـرية المصـرية)، لكن هذه المؤشرات المبشرة مازال يخالطها توجس الطبيعة الدائرية، حيث إمكانيـة أن تتدنس بهذا الفـسـاد العـام مرة أخـرى، وربما كـان الملفوظ الأخير فى النص واضح الدلالة على هذا الالتباس، حيث تكشف الراوية (محروسة) عن أعماقها بعد فراغها من مجموع المواجهات المأساوية فى (يوم الحساب)، وتطرح هذا العمق فى نسق شعرى يكاد يعلو على الروائية ذاتها:

«كنت وحيدة عندما سافرت.

وها أنذا أعود برفقة أربعة.

الولد والبنت وعايدة والذى فى بطنها.

هل أريد أكثر من هذا ؟

....

كانت دهشتى كبيرة

لكن خوفى الآن أصبح أكبر .. » (٦١)

- ٤ -

تابعنا ذلك الصـدام الحـاد بين المؤلف والراوى الداخلى فى نص (أربع وعشرون ساعة فقط) هذا الصـدام الذى انتهى بغلبة الراوى عندما كسر الحاجز الزمنى الذى حدده المؤلف، ويبدو أن

كثيرا من النصوص الروائية تعتمد مثل هذا الصدام على نحو من الأنحاء، لكن ليس من الضرورى أن تكون الغلبة للراوى، بل إن بعض النصوص تنحاز للمؤلف وتعطيه الغلبة على الراوى، سواء أكانت هذه الغلبة صراحة، أم كانت ضمنية .

فى نص (اهبطوا مصر) لمحمد عبد السلام العمرى (٦٢)، نلحظ - بداية - أن الراوى قد وقع أسيرا للمؤلف الذى قدم مسرودا عن (عمرو الشرنوبى) المهندس المعمارى الذى تدفعه خطيبته ليلى للسفر إلى إحدى الدول العربية ليعمل بها مهندسا معماريا، حتى يتمكن من جمع قدر من المال يساعدهما فى إتمام الزوج، ويرحل عمرو الشرنوبى، ويصاحبه فى هذا الرحيل الراوى الذى يعايشه عالم الاغتراب فى هذا المجتمع العربى الذى كان يشهد مخاض الثروة البترولية المفاجئة، هذا المجتمع الذى لم يكن قد تهيأ للتعامل مع الثروة من منطلق حضارى مناسب .

إن تدخل المؤلف قد تبدى مباشرة فى انتماء عمرو لمهنته، هذا الانتماء الذى كاد يوحد بينهما، ودفع السرد للانحياز لعمرو انحيازاً مطلقا، وقد خضعت النصية لهذا الانحياز، وشكلت مجموعة أحداثها تشكيلا يناسب الشخصية، ويؤهلها لدخول منطقة قريبة من الأسطورية، فعمرو شخصية تمتلك كما هائلا

من الإبداع العلمى والعملى، وكما هائلاً من الجاذبية التى تشد إليه مجموعة النساء المصاحبة له فى الأحداث، ثم فوق ذلك يمتلك قدرة التحدى؛ تحدى الظروف الخاصة والعامة، وتحدى الشخوص على كافة المستويات، برغم عدم التكافؤ بينه وبينها .

لقد أنتج الراوى سرده ليتابع عمرو فى عالم اغترابه، لكن المؤلف يتدخل ليجذب السرد إلى مناطق بعينها تتيح له تقديم وجهة نظره بالنسبة للمجتمع المصرى فى مرحلة الستينيات والسبعينيات، بحيث يكون عمرو صدى لتحولات هذا المجتمع فى جانبه السلبى، وجانبه الإيجابى، ولذا فإن السرد قد صحبه فى دراسته الجامعية التى نبغ فيها نبوغا أهله للتعيين فى وظيفة (معيد) بالكلية، لكنه يرفض الوظيفة ليلتحق بالعمل فى إحدى شركات المقاولات الكبرى، ثم منها إلى العمل فى مشروع (الوفاء والأمل)، وكان هذا العمل نافذة أطل منها على الواقع المصرى فى السبعينيات وبرغم ثبات الواقع الزمنى، فإن السرد قد عمل على تغيير الواقع المكانى، فكان رحيل عمرو إلى مدينة (جارثيا)، والاسم هنا كان قناعا لمدينة عربية بترولية، صحيح أن السرد قد عمد إلى كشفها إلى درجة التصريح، لكن القناع هنا كان بهدف صلاحيته لأية مدينة عربية من مدن البترول والثروة الطارئة .

فى جارثيا يواصل النص انحيازه لعمرو، بل إن الانحياز

يبلغ ذروته، فما إن التحق بإحدى شركات المقاولات حتى صار الآمر الناهى، والمتحكم فى كل أمورها، حتى امتلك الحق فى نقل الموظفين من مكان لآخر، ومن عمل لآخر حسب رؤيته الخاصة، حتى ولو خالفت رؤية الشريف صاحب المؤسسة نفسه، وهنا يتضخم عمرو تضخماً يسمح له بالتعالى على أهل جارثيا ومن لف لفهم، وبذلك استحال مجموع العاملين فى المؤسسة إلى مجرد مساعدين له فى العمل، فكلهم منبهر بقدراته، وذكائه الفذ، وشخصيته المحورية : **«بدأ إحساسهم به وفرحتهم بلا حدود، رغم كثرة التساؤلات التى تفجرت داخله منذ مجيئه، إلا أنه لم يدرك حتى هذه اللحظة، ولا أحد لاحظ إحساسهم بالعزلة فى هذه البلاد هو الذى جعلهم يحتفلون به هكذا.»** (٦٣)

إن النصية لم تكتف بهذا الإطار الذى أحاط بعمرو فى العمل، بل إنها شكلت حوله هالة من الأنثوية التى صحبته، وأحاطت به منذ أن كان فى القاهرة، حيث خطيبته ليلى، ثم صاحبته الأنثى فى الطائرة إلى جارثيا، حيث سعت المضيفة إلى عقد علاقة معه، ومواعدته على اللقاء، أما فى جارثيا فقد أحاطت به المعجبات، فأمانى رفيقته فى العمل تسعى إليه بكل الوسائل المتاحة، وتدعوه لزيارة بيتها لتناول الطعام، وآمال ابنة الشريف صاحب المؤسسة تتودد إليه، ثم تقيم علاقة كاملة معه، أين ؟ فى

جارثيا نفسها، وفى بيته هو .

إن التحيز للشخصية - نتيجة لتدخل المؤلف - لم يقف عند حدود هذه الأطر الخارجية التى أحاطت بعمرو، بل إن السرد يمارس حظ الانحياز عندما يتجاوز هذه الأطر الخارجية، ليتعامل مع الداخل النفسى لهذه الشخصية، حيث يضفى عليها قدرا كبيرا من الشفافية الإنسانية، فهى ممتلئة بكم هائل من الطيبة التى كانت تدفعها للإشفاق على عمال المؤسسة ومساعدتهم برغم اختلاف جنسياتهم، وهى ممتلئة بقدر كبير من الشهامة والمروءة، حتى إنها لتندفع معرضة نفسها للخطر من أجل إنقاذ أسرة انجليزية فى سوق جارثيا.

ولم يكتف النص بالتحيز لشخصية عمرو، بل تمادى فيها حتى دفعه إلى أن يتحدى الشريف ويتعالى عليه، كما تحدى الواقع الذى اختلط به فى جارثيا، إذ أصر على أن يعيش عيشة الرفاهية، مثله مثل أثرياء جارثيا، فأصبح له ڤيلا خاصة به، وسيارة يمتلكها، وعندما تحترق السيارة يسرع بشراء غيرها، وكأنه كان ذاهبا ليعيش هذه الحياة المرفهة، ونسى أو تناسى الهدف من هذا الاغتراب، وهو جمع قدر من المال يساعده على إتمام زواجه من ليلى.

وبما أن الراوى كان يتحرك بالسرد حركة ترددية بين جارثيا

والقاهرة، فقد ارتد إلى القاهرة ليفتح الذاكرة على مسيرة عمرو فيها، لا مسيرته التعليمية، فقد سَبق أن رصدها، وإنما على مسيرته السياسية فى مرحلة السبعينيات، فهو أحد المشاركين فى مظاهرات الطلبة ١٩٦٨، ١٩٧٢، وفى هذه المسيرة كشف النص عن ميول عمرو السياسية، فهو ناصرى، مؤمن بعبد الناصر وأثره العظيم فى العالم العربى.

ولاشك أن تضخم عمرو داخليا وخارجيا - على هذا النحو - جعله عرضة لكثير من العداوات والأحقاد التى كادت تؤدى به إلى السجن، لكن المؤلف الحريص عليه وجه السرد إلى حمايته من هذا المصير، فيسَّر له استخراج جواز سفر جديد، بعد أن سرق جواز سفره الأصلى من المؤسسة، ويسَّر له الحصول على تذكرة السفر لمغادرة جارثيا إلى القاهرة برغم المخاطر والمحاذير، واكتمل هروبه، ولم تطمئن نفسه إلا عندما **«قرأ وهو على سلم الطائرة : اهبطوا مصر»** (٦٤)

إن قارئ هذا النص يكاد يدرك من هذا الانحياز أن هناك توحدا بين المؤلف وشخصية عمرو الشرنوبى، ومن ثم فإنه يسير فى قراءته على أعراف النصية التى تميل به أحيانا إلى جانب (السيرة الذاتية)، لأن مجمل الهوامش المتعلقة بعمرو، والأحداث المحيطة به فى مصر أو فى جارثيا، ترشح لهذا الميل، ومن ثم

فإنه يمكن الادعاء بأن النصية- هنا- قد آثرت التعامل مع راوٍ من طراز خاص، يمكن أن نسميه (الراوى الذاتى)، والذاتية تعنى التدخل المباشر فى اختيار الوقائع والأحداث والشخوص، متوافقة مع ميول المؤلف الذاتية.

إن الاحتكام إلى هذه الذاتية كان وراء اعتماد خطوط حدثية بعينها أو غير حدثية على الإطلاق، وقد امتدت هذه الخطوط متشابكة مع الأحداث العامة، حتى أصبحت مكونا أساسيا من مكوناتها.

فقد ركز السرد على مجموعة الظواهر الطبيعية اللافتة فى جارثيا، وهى ظواهر ليست من صنع الأفراد أو الشخوص، لكن الراوى كان حريصا على إلصاقها بهم وكأنها خصيصة فيهم دون سواهم، حيث تابع السرد درجات الحرارة المرتفعة فى جارثيا، وما يتبعها من رطوبة خانقة، وقد تردد الحديث عنها حوالى أربعين مرة، وكأن الحرارة والرطوبة من صنع هذا المجتمع المرفوض من المؤلف أولا، ومن عمرو ثانيا.

كما ركز السرد على (عالم الطعام) وإقبال هذا المجتمع عليه بشراهة الجائع الذى عاش زمنه فى حرمان مطلق، ثم جاءه الطعام بوفرة، فاتخذه مظهرا من أهم مظاهر ثرائه ورفاهيته، لكن هذا المظهر الخادع لم يخف الحقيقة الكامنة وراء هذه

الظاهرة، (حقيقة الشبع بعد جوع). وقد وظف السرد هذه الظاهرة أكثر من ثلاثين مرة، منها ثلاث مرات كانت لظواهر الطعام فى القاهرة. لأن الراوى كان خاضعا لضغوط المؤلف خضوعا كاملا، فقد قاده هذا الخضوع إلى التعالى على المتلقى فى بعض مناطق السرد، ولهذا آثر أن ينقل المتخيل إلى عالم الواقع فى بيئة جارثيا المرفوضة، بل إن النصية قد وجهت السرد إلى الالتحام بالأسطورية عندما التقط حكاية (حى المطلقات والأرامل)، هذا الحى بمشتملاته يمكن إلحاقة بأحياء البغاء والعرى فى المدن الأوربية، وكأن النصية استهدفت تقديم هذا الحى الغريب بوصفه معادلا مختزلا لمجتمع جارثيا فى تناقضاته الحادة بين الظاهر والباطن، وبين العام والخاص.

وحرص النصية على شخصية عمرو، جعلت تبعده عن وظيفة الراوى الداخلى، بل إنها لم تعط الراوى الداخلى مساحة من السرد، مستهدفة بذلك أن تنأى بعمرو عن أن يكون شريكا فى إنتاج هذا الواقع المرفوض على مستوى الحقيقة، وعلى مستوى التخيل، ومن ثم استأثر الراوى الخارجى بمهمة السرد بداية ونهاية، وحتى عندما يحاول التخفف من هذه المهمة بنقل النص من السرد إلى الحوار - وهذا نادر أو قليل - فإنه كان يحرص على أن يكون حوارا محكيا، وبهذا يحتفظ له بحق الانتماء إليه.

نلاحظ ذلك - مثلا - عندما أخذت ليلى تحث عمرو على الرحيل للعمل فى جارثيا، حيث نقل الراوى السرد إلى نوع من الحوار بينهما، لكن تحت سطوة الفعل (قالت) (قال) :

«قالت ليلى : إن أى معمارى فى هذه البلاد ينال مثل راتبك فى المقاولين العرب مائة مرة .

قال : إن أى معمارى فى مصر يتمنى شغل وظيفتى

قالت : عقد عمل لمدة عام واحد كاف يا عمرو» (٦٥)

ومن اللافت أن الراوى فى نص (اهبطوا مصر) كان راوياً من طراز خاص، من حيث كانت له القدرة على الالتحام بمرويه حسبما يشاء، والانفصال عنه كيفما أراد، ثم هو الراوى العليم بكل شىء، الخبير بكل ما يقع تحت طائلة إدراكه، هو الراوى الذى يعطى لنفسه حق فتح الذاكرة كما يشاء، وإغلاقها كما يشاء، لا يحكمه فى ذلك إلا ذاتيته التى حاصرته فى حدود منتجات حكائية لها طبيعتها الذى يعطى لنفسه حق فتح الذاكرة كما يشاء وإغلاقها كما يشاء لا يحكمه فى ذلك إلا ذاتيته التى حاصرته فى حدود منتجات حكائية لها طبيعتها الزمنية والمكانية الفريدة، والفرادة تعنى الخصوصية، حتى ولو كانت خصوصية مرفوضة .

ولا شك أن اختيار المدخل النصى خلال العنوان (اهبطوا

مصر) كان بالغ الدلالة على محتويات النص ذاته، ذلك أن هذا المدخل قد استحضر قوله تعالى : **«اهبطوا مصر فإن لكم ما سألتم»** (البقرة ٦١)، ثم اجتزأ الآية فى هذا العنوان المختار، ولم تسمح النصية لهذا العنوان بالتردد فى المتن إلا مرة واحدة لتغلق السرد، وكأنها تستحضر مع هذا الإغلاق ناتجا - ضمنيا - ملازما للعنوان : (اهربوا من جارثيا) حتى (تهبطوا مصر).

السرد

- ١ -

في المحور السابق طال حديثنا عن الراوي ومواقعه ووظائفه في إنتاج السرد، سواء احتفظ هذا السرد بطاقته التوصيلية الخالصة، أم تخلص من هذه الطاقة تخلصا محدودا أو مؤقتا ليرتفع إلى منطقة الأدبية حيث تكون الصياغة مستهدفة لذاتها.

ومن طبيعة السرد أن يأخذ مساره النصيّ على نحو أفقي تنمو فيه الأحداث وتتطور، وتتحرك فيه الشخوص حركة أفقية مسايرة للسرد، لكنها قد لا تسايره، فتغير حركتها لتأخذ شكلا أفقيا، وهنا يتعقد السرد وتتولد دراميته.

ولا شك أن الروائية عندما توظف السرد، توظفه وهي محملة بميراث طويل من الحكي الذي جاء ها من الشفاهة في المرويات الدينية وغير الدينية، والحكي الذي جاءها من الموروث الشعبي المشبع بالأعراف والتقاليد والطقوس، لكن من بين كل هذا الموروث يظل لنص (ألف ليلة) أهمية خاصة، بوصفه أهم نص سردي حفظته لنا الذاكرة العربية، وهذه الأهمية ظلت مؤثرة في

أبنية السرد العربية حتى يومنا هذا، ولا نبالغ إذا قلنا إن هذا التأثير قد تجاوز العربية إلى غيرها من اللغات الحية فى العالم كله.

ومن طبيعة الأمور أن يتجلى أثر (الليالى) فى الأجناس النصية التى تنتمى إليها على نحو من الأنحاء، وهى : الرواية والقصة والمسرحية، وربما تخطى هذا الأثر هذه الأجناس ليتعلق بنظام الصياغة الفنية على وجه العموم .

ونعتقد أن أهم خصيصة سردية قد تسربت من ألف ليلة إلى الرواية على وجه الخصوص ما يسمى (السرد المركب)، أو المزدوج، حيث يتحرك السرد فى مساره الأفقى المألوف، ثم يتوقف فجأة فى منطقة بعينها، ليفسح المجال لسرد إضافى مؤقت، حيث يعود بعدها السرد إلى مساره الأول.

ويبدو أن هذا النمط البنائى، قد يهدد مسار السرد، لأنه يدفعه إلى نوع من المسار العشوائى، نتيجة لتداخل الأصوات، وبالتالى : تداخل الشخوص، ثم تداخل الأحداث ذاتها، وهذا التداخل قد يهدد النصية - أحيانا - بالعطل المؤقت، أو البتر الفورى، وهى أمور قد أشرنا إليها فى حديثنا عن الراوى ووظائفه وقدراته، لكن النصية الواعية بكينونتها تستطيع أن توظف هذه التقنية بما يخدم أهدافها الخاصة عندما تعمد

أحيانا إلى التماس مع منطقة الأسطورة التى لا تعترف بمنطق خارجى يحكم أحداثها أو يسيطر على شخوصها، فمنطقها ينبع من ذاتها، من داخلها، الذى يسيطر عليه قانون التداعى قبل أى قانون آخر.

- ٢ -

فى هذا السياق يحضر نص (تغريبة بنى حتحوت) للروائى مجيد طوبيا [٦٦] بوصفه نصا يتحرك - داخليا - حركة مزدوجة، تعتمد المفارقة فى ازدواجيتها، إذ إن النص كان يقود المتخيل إلى الحقيقى حينا، ويقود الحقيقى إلى المتخيل حينا آخر، ثم يمزج بين هذا وذاك بقدر محدد لا يهدد النصية ذاتها، ولا يهدد الازدواجية أيضا.

من هذه السبيكة استطاع النص أن يقدم ملحمة تقع فى منطقة وسطى بين الأسطورة والتاريخ، أو لنقل إنه حول التاريخ إلى ملحمة سردية، ثم صعد بالسرد إلى أفق التاريخ مرة أخرى باحتواء مجموع المرويات الموثقة للقرن الثامن عشر فى مصر أثناء حكم المماليك، والصراع بينهم من ناحية، ثم بينهم وبين الخليفة التركى من ناحية أخرى، ثم بينهم وبين الحملة الفرنسية من ناحية ثالثة، هذا الصراع التدميرى الذى كان ضحيته الأولى

الشعب المصرى بكل طوائفه.

لكن النصية تستصفى لنفسها من بين جموع هذا الشعب، عائلة (حتحوت)، بدءا من الجد الأكبر إلى آخر أحفاده (حتحوت) الصغير، ابن النبوءة الغجرية التى ربطت مولده بمجموعة من الظواهر الطبيعية التى تؤهل الشخصية إلى دخول منطقة الأسطورة، سواء تعلق الدخول بتكونه الجسدى والنفسى، أم تعلق بمسيرته الحياتية المعقدة التى أخذته فى تغريبة طويلة وهو بعد غلام صغير .

أما الظواهر التى شدت الميلاد إلى منطقة الأسطورة فإنها قد تكون ظواهر قابلة للتحقق، أو قابلة للوقوع الفعلى، لكن الغرابة هنا كانت فى تلازمها مع ميلاد حتحوت الصغير، لأن هذا الميلاد يتلازم تراتبيا مع ثلاث ظواهر : أن يولد فى بر مصر بهيمة برأسين، تأكل برأس، وتجتر بالأخرى، الثانية : خسوف القمر، الثالثة : كسوف الشمس.

وأما المسيرة الحياتية الأسطورية، فإنها ارتبطت بنبوءة تغريبه شمالا، حيث القتال والنزال والأهوال، ثم تغريبه جنوبا حيث المخاطر والأهوال الحيوانية من سباع وتماسيح، لكنه مثل السندباد الذى يعود من كل مغامراته سالما.

ومـا كـان من الممكن أن يسمح النص للراوى الداخلى

بالحضور وإنتاج السرد، لأن السرد يكاد يعلو على إمكاناته وقدراته، ومن ثم كانت السيادة الإنتاجية للراوى الخارجى الذى كان بمثابة موسوعة لها قدرة الإلمام الكلى والتفصيلى بالأحداث والشخوص، بل تبدو جامعة لأطراف التحولات التاريخية والاجتماعية والحربية، وبحق إلمام الراوى الخارجى بكل ذلك، أعطى لنفسه السلطة المطلقة فى إنتاج السرد على مستويات مختلفة تتوافق مع مستهدفاته الخاصة، وإن حكمته – أحيانا – المرجعية التاريخية التى لا تقبل التعديل أو التغيير فيها، ذلك أن الراوى قد أوهم المتلقى أنه يكتب تأريخا لهذه المرحلة فى مصر المملوكية، ووصل هذا الإيهام ذروته عندما اعتمد النص على كم وفير من الهوامش الشارحة لما يقدمه المتن الروائى من أحداث، أو الموثقة لبعض المعارف التى طرحها السرد، وبخاصة أحداث الحروب والزعامات التى قادتها والدمار الذى تخلف عنها، سواء أكانت الحروب بين المماليك أنفسهم، أو بينهم وبين سواهم من المتنافسين على السلطة فى مصر.

ومن المؤكد أن السرد فى (تغريبة بنى حتحوت) قد اتكأ كثيرا على الأبنية الحكائية عند الجبرتى وغيره من مؤرخى هذه الفترة ورواتها، ولكى يهرب السرد من منطقة التاريخ إلى الروائية، مزج هذا الاتكاء ببعض تقنيات السرد فى (ألف ليلة)، وبخاصة

إيغالها فى (السرد المركب) أو ما يسمى (الحكى داخل الحكى)، ويطول بنا الأمر لو رحنا نتابع (التغريبة) فى مناطق سردها الموازى لسرد (ألف ليلة)، لكن الإشارة تغنى - أحيانا - عن العبارة.

ومن إشارات السرد المركب ما نلاحظه - غالبا - فى أحاديث السفر والرحيل، فعند سفر (مرسى) شقيق (حتحوت) إلى القاهرة بصحبة الريس جابر، ثم انبهار مرسى بعالم القاهرة الذى يراه للمرة الأولى، يتوقف السرد الحاكى لهذا الحدث ليسمح لشخصية إضافية بالتدخل، هى شخصية أحد التجار الذين صاحبوهما فى رحلتهما، فقد استبدت الشخصية بالسرد طوال الرحلة، بل استمرت الشخصية فى سيطرتها على السرد بعد انتهاء الرحلة ونزولهم إلى القاهرة، لكن السرد هنا يكاد يكون خالصا للتعريف بالغز (المماليك) وأحوالهم فى مصر(٦٧)

وإذا كان (التركيب السردى) قد جاء فى الإشارة السابقة، نتيجة لحضور شخصية إضافية، فإنه فى إشارات أخرى قد يأتى بفاعلية صياغية (السؤال والجواب)، إذ يكون السرد فى مساره المألوف، ثم تطرح إحدى الشخصيات سؤالا ما، فتأتى الإجابه فى خط مواز للخط السردى الرئيسى، فعندما اصطحب

مرسى أخاه حتحوت الصغير إلى القاهرة ونزلا عند أحد تجارها (الزيات)، سأله مرسى عن أمر الطاعون الذى انتشر فى القاهرة، وكان هذا السؤال بمثابة دعوة مباشرة (للزيات) لكى يمتلك زمام السرد، ليقدم حاشية من معلوماته تحتل مساحة من السرد الرئيسى وتزاحم فيها [٦٨]

وقد يتحقق البناء المركب للسرد بفاعلية حضور شخصية جديدة إلى السياق، وهذه الشخصية تحضر محملة بذاكرتها الخاصة الغنية بالحكايا والأخبار، وهو ما تجلى عندما تعرف حتحوت الصغير على شخصية (الشاطر) وتلازما بعدها فى التغريب، وقد عملت النصية من حين لآخر على فتح ذاكرة (الشاطر) على مخزونها من وحشية الغز وجرائمهم الأخلاقية والاجتماعية والاقتصادية [٦٩]

إن خطوط السرد فى (تغريبة بنى حتحوت) قد استحالت إلى شبكة معقدة تتحرك خيوطها طولا وعرضا وعمقا لتلاحق الأحداث فى أطرها الزمانية والمكانية، وتلاحق الشخوص فى أطرها الحياتية والتحولية، وهو ما أضفى على حركة السرد نوعا من التداخل المتوافق أحيانا، والمتضاد أحيانا أخرى، وهذا التداخل بنوعيه كان انعكاسا أمينا للواقع المصرى فى هذه المرحلة التاريخية السوداء، بكل تداخلاتها واضطرابها

العشوائى. وهذا التداخل – المباشر أو غير المباشر – كان يقود السرد إلى التوقف المؤقت، لملاحقة خط حدثى طارئ، أو خط حدثى لم يعطه حقه من العناية، لأن الأحداث فى هذا النص كانت من الكثرة بحيث لا يستطيع خط سردى واحد أن يلم بها جميعا ويحتويها احتواء يشبع المتلقى.

لقد كان السرد يتابع عائلة حتحوت فى قرية (تلة) بالصعيد، ويرصد عالم هذه القرية، وسيطرة الاغتراب على أبنائها، وإذا به يتوقف فجأة تاركا أسرة حتحوت فى أحزانها، وكأنه تذكر مرسى الغائب فقال :

«أما مرسى، فكانت له حكاية تروى» (٧٠)، ثم أخذ الراوى يتابع مرسى عندما انضم إلى مراكب الغز بوصفه واحدا من أتباع (مراد بك)

وتبعا لسرعة الأحداث وتتابعها، كان السرد يسرع ليلاحق سرعتها، لكنه كان يبطئ من حركته إذا احتاج الأمر لهذا الإبطاء، وإن كان الغالب على نصوص مجيد طوبيا عموما السرد السريع الذى يختصر الأبنية الصياغية، وهو ما نلاحظه فى (التغريبة)، فعندما أخذ السرد يلاحق أحداثها مع مولد (رضوان)، قفز السرد مسافة زمنية واسعة حتى بلغ الطفل أربعة عشر عاما استغرقت نصف صفحة تقريبا (٧١)

وعلى هذا النحو أسرع السرد بحكاية (أم الخير) التى تزوجها رضوان فيما بعد، حيث تابع مولدها بين خمسة ذكور وثلاث إناث، ثم بلوغها الثانية عشرة فى نصف صفحة أيضا، لكن هذا الإسراع يتحول إلى نوع من البطء، أو لنقل : إنه نوع من التوقف المؤقت الذى يسمح للمتلقى بدرجة عالية من التأمل لإدراك مجمل الأحداث واستيعابها تاريخيا، وقد تحقق شىء من ذلك عندما اتجه النص إلى رصد عالم القاهرة فى الفترة المملوكية، ونظام المحتسب، وتعامله مع التجار، أو الخارجين على القانون، فقد توقف السرد عند هذه المنطقة وقفة طويلة ليرصد منطق القسوة والإرهاب الذى كان عليه المحتسب، ولم يكتف السرد برصد موقف أو موقفين لتجسيد ذلك، بل توقف يتابع عرض نماذج متعددة لهذه السلطة الغاشمة. (٧٢)

والإسراع أو الإبطاء لا يرتبط بالمساحة الطباعية ذاتها، وإنما بما يطرحه السرد فى هذه المساحة، فما حكاه عن المحتسب قد استغرق صفحة واحدة، لكن هذه الصفحة قد احتوت خمسة مواقف للمحتسب جسدت قسوته وقهره وتعذيبه للتجار، حتى وصل الأمر إلى قطع الأذن، أو جدع الأنف .

واللافت أن السرد، بين الإسراع والإبطاء، حتى يستحيل أحيانا إلى حكايات نمطية، فالشاطر - صديق حتحوت الصغير

- يأخذ فى سرد محفوظاته عن (الغز) وانتهاكهم للأعراض، ومن هذه المحفوظات، أن رجلا من (الغز) اسمه : أحمد قبودان، كان يخطف المرأة، أو يستدرجها، ويفحش بها، ثم يسرق مصاغها، ويدفنها ملفوفة فى ملاء تها.(٧٣)

مثل هذه الحكاية تكاد تتردد فى الواقع الحياتى فى المراحل الزمنية المختلفة، وربما كان أقربها زمنا لنا حكاية (ريا وسكينة)، خاصة وأن نهاية قبودان، هى نهاية ريا وسكينة.

والنظر فى سرد (التغريبة) نظرة كلية، يؤكد أننا فى مواجهة سردية ممتزجة بالتاريخ امتزاجا يعسر فيه الفصل بينهما، خاصة وأن المؤلف كان يوهم بالتاريخية عن طريق مجموع الهوامش التى ألحقها بالمتن - كما سبق أن ذكرنا - لكن هذا الامتزاج لم يحرم السرد من حقوقه الشرعية فى أن تكون له وظائفه الإنتاجية الحرة التى لا تتقيد بمرجعيات محددة، تاريخية أو غير تاريخية، فهو حر فى أن يسعى لإنتاج الحياة، والغوص فى أعماقها لاستخلاص حقائقها الجوهرية، وهو حر فى أن يسعى لإنتاج الموت، فيلاحق مناطق التدمير البشرى وغير البشرى، لكن الغالب على نص التغريبة أن يتجه السرد إلى الوظيفة الثانية، لأن الفترة الزمنية التى تناولها السرد كانت مؤهلة لذلك، لأنها تكاد تكون أسوأ فترة فى تاريخ مصر. ويطول

بنا الأمر لو رحنا نتابع النص فى ملاحقته للمعارك الدامية، والمظالم البشعة، والقهر الذى عاناه المجتمع المصرى بكل فئاته وطوائفه، لكن النصية- هنا- كانت تتحرك أحيانا بين الحياة والموت، لتدفع السرد إلى إطار اللذة الناعمة التى تكاد تقترب من الحلم الرومانسى، ومنطقة اللذة من المناطق التى تنحاز إلى جانب الحياة، وبخاصة حياة الزوجين العاشقين، وقد قدم السرد شيئا من ذلك عندما رصد ليلة من ليالى (أم الخير ورضوان) الذى **«نهض يجاور أم الخير الفراش، وقد نسيا العشاء، وإلى شطر كبير من الليل لم يأت النوم إلى عيونهما، وفى سكون الليل سمع كل منهما تنهدات الآخر، ثم حدث أن لامست كفه كفها، فضغط عليها فى حنان، جذبها يقبلها، فاستدارت نحوه، واستدار نحوها، واحتضنها فى محبة زائدة، وقبل جبينها ووجنتيها وعنقها، واستمرا فى تقبيل وعناق حتى وجدا نفسيهما فى أجمل منظر خلقه الرحمن على وجه البسيطة، منظر حبيبين على فراش واحد يزرعان الحياة»** (٧٤)

إن القراءة المستوعبة لنص (تغريبة بنى حنحوت) تؤكد أنه نص المستويات التراتبية؛ فالسرد يأتى فى مقدمة الأدوات الإنتاجية، ثم يتبعه الوصف، أو يسبقه ليمهد له سبل الحكى، ثم يأتى الحوار بعدهما، لكنه كان محدودا، مما يعنى ميل الراوى

إلى الاستئثار بسلطة الإنتاج على نحو مطلق .

- ٣ -

لاشك أن أسطرة الروائية ألصق بالنصوص التى تعتمد التاريخ على نحو من الأنحاء، لكن ذلك ليس بمانع أن تمتد الأسطرة إلى النصوص التى تعتمد الواقع الحياتى عموما، والشعبى على وجه الخصوص، ولكنها عندما تمتد إلى هذه النصوص، تمتد فى حالة مبهمة، أو لنقل : محرفة تحريفا بالغا، يكاد يخفى هذه الأبعاد الأسطورية، لكن برغم الإخفاء والتمويه، لابد أن (تفلت) كلمة هنا، أو جملة هناك، تحمل الأسطورة الغائبة إلى النص الحاضر، لكنها تبقيها محلقة فى فضائه تبعث إشاراتها المضمرة من حين لآخر، لتذكر بوجودها الخفى.

ومن هذه النصوص الروائية التى يمكن مقاربتها من هذا المدخل الأسطورى، نص خيرى شلبى (صالح هيصة) (٧٥)، بوصفه نصا يعيش فى عالم المغيبين (الحشاشين) الذين دفعتهم الغيبوبة إلى الوعى بواقعهم العام والخاص، هذا الوعى الذى يكاد يفوق وعى المتيقظين أنفسهم.

ومتابعة تسرب الأسطورية إلى السرد، يؤكد أنه كان تسربا دقيقا غاية الدقة، وخفيا غاية الخفاء، مما يحوج المتلقى إلى

إعادة القراءة مرة وراء مرة حتى يتنبه إلى مناطق التسرب، ثم يتابعها فى انتشارها داخل النص فى مناطق بعينها، ثم انحسارها فى مناطق أخرى، بل إنها قد تتراجع تماما فى مناطق ثالثة، ذلك أن التسرب كان محملا بكم كبير من التحريف والتعديل لإخفاء (الأصل) الأسطورى تماما .

إن النصية هنا هى نصية (الشخوص)، لا نصية الأحداث، فلم تصنع الأحداث شخوصا، وإنما صنعت الشخوص الأحداث، أو لنقل إن شخصية بعينها هى التى صنعت مجمل الأحداث، واستحوذت على مجمل السرد، هى شخصية (صالح هيصة)، هذه الشخصية الفريدة التى شكلت أسطورتها المفردة، لأنها جعلت شخصيتها مقياس ذاتها، فليس لها مرجعية حاضرة فى السياق يمكن أن نردها لها، أو نقيسها بها، وفقد المرجعية ارتفع بالشخصية – بداية – إلى مستوى الأسطورة التى تعيش مفارقة وجودية بالغة الدرامية، فهى بين حركة تؤثرها تعتمد (الصدفة) الخالصة، وإطار يحاصرها يعتمد (النظام)، وبين الصدفة والنظام كانت أسطورة صالح هيصة، الذى كان ينظر فى ماضيه أحيانا، ويدرك أنه غير قابل للتغيير أو التعديل، وكل ما يستطيعه أن ينظر فيه نظرة تأمل واستعبار، ومن ثم اتجه إلى حاضره وآتيه، يعبث بهما قدر استطاعته عبثا ذهنيا، قبل أن

يكون عبثا ماديا، لأن قدراته المحدودة لا تسمح له بممارسة ذلك.

ولا نهدف أن نصادر على النصية حقها فى تقديم أسطوريتها، ومن ثم فسوف نترك لها حرية الإفصاح عن هذه الأسطورية خلال قراءتنا للرواية.

لقد أخذت النصية فى إنتاج مجموعة الشخوص، ثم استخلصت من بينها شخصية (صالح هيصة) التى حضرت إلى رحاب النص فى حالة مكتملة، أو شبه مكتملة، لأنها الحالة التى غابت فيها غيابها الأخير، وبين الحضور الأول، والغياب النهائى أخذ النص يتراجع للوراء للكشف عن مكونات هذه الشخصية، وتحديد الظروف العامة والخاصة التى أهلتها لهذا الحضور المكتمل، وهذا الشكل البنائى يذكرنا على الفور بالشكل البنائى للنص المأساوى العظيم لسوفوكليس (أوديب ملكا)، حيث حضر أوديب – أيضا – فى حالة اكتمال، ثم أخذ النص فى التراجع للوراء للكشف عن حقيقة الشخصية .

لقد كان أوديب نتاج نبوءة معبد دلف بأنه سوف يقتل أباه، ويتزوج من أمه، ويبدو أن صالح هيصة كان نتاج نبوءة موازية، حيث سيتسبب فى سجن أبيه، ثم يتزوج خالته، أى أنه سوف يسقط – مثل أوديب – فى جريمة الزنى بالمحارم. وعندما كان أوديب يبحث عن ماضيه، كانت تلح عليه التساؤلات، وأولها :

(من أنا)، أما صالح هيصة، فإن التساؤلات تقلصت عنده، وتداعت عليه الإجابات، وأولها : (أنا صالح هيصة) **«ربنا خلق الدنيا هيصة، كل واحد فى هيصة، بيعمل هيصة، عشان يلحق الهيصة، ويا يلحق يا ميلحقش، وكلهم كحيانين، كل واحد كحيان بطريقته، وأنا زعيم الكحيانين، عشان كحيان بكل الطرق!!»** (٧٦)

لقد كان وقوع صالح فى خطيئة الزنى بالمحارم مبرر دخول الشخصية إلى عالم الغيبوبة، تلك الغيبوبة التى لا تعرف الإفاقة إلا لتدخل فى غيبوبة جديدة، وبين هذه وتلك عاشت الشخصية ملحمة من الصراع الناعم أحيانا، والخشن أحيانا أخرى، الصراع الذى كان يسكن الداخل أحيانا، وينتشر فى الخارج أحيانا أخرى، لكن صالح قد امتلك قدرة التحكم فى هذا الصراع الداخلى والخارجى، لكن هذه القدرة فقدت فاعليتها – خارجيا – فى نهاية النص؛ حيث يموت صالح موتا شبه أسطورى، لأنه كان موتا داخل الحياة، أو لنقل إنها حياة داخل الموت.

فأين تلقى صالح نبوءته التعسة ؟، هل تلقاها فى (غرزة حكيم) التى كانت مقره الدائم، والتى سعى إليها فى النهاية ليموت فى رحابها، وكأن حياته كانت حلقة دائرية لا نعرف بدايتها من نهايتها ؟. وهل نحن أمام أوديب العصر الذى تلقى

نبوءته فى (دلف) بأنه سوف يقتل أباه ويتزوج أمه، وتسوقه الأقدار إلى مصيره المحتوم دون أن يكون له نوع اختيار، وكان الفعل الاختيارى الوحيد الذى مارسه بحريته الكاملة، هو عقاب نفسه بسمل عينيه، تكفيرا عن ذنبه. لقد عاش أوديب - وكذلك صالح هيصة - سلسلة من النجاحات المادية والمعنوية لكن هزيمة كل منهما جاءت من قوى خارجية غير قابلة للمواجهة وتحقيق الغلبة عليها، وقد كانت قوة واحدة فى مواجهة أوديب، هى قوة الآلهة، أما صالح فقد واجهته قوتان، قوة القدر الذى ساقه - جاهلا - للزواج من خالته، وقوة السلطة الأرضية الغاشمة التى أنهت حياته على نحو أسطورى بالغ المأساوية.

واللافت أن النصية قد أجرت عملية تمويه مقصودة، بتحريف الأسطورة القديمة، فخلصت شخصية صالح هيصة من قناع أوديب، وألبسته قناع (تيرزياس)، ذلك العراف الأعمى الذى كان يدرك سر أوديب منذ البداية، ولم يفصح عنه، ثم امتد التحريف لنقل تيرزياس من معبد دلف إلى غرزة حكيم بحى معروف، وقد أفصح الراوى عن هذا التحريف بقوله :

«لحظة اقترابى من غرزة حكيم كان صوت صالح هيصة هو الأوضح، كان جليا، مجلجلا، عريضا، تخينا، مرحا، حميما، متوهجا بالانفعال الصادق، يشع منه شىء من الجلال والرهبة

ينكرانك بشخصية تيرزياس صاحب النبوءات الصادقة فى المسرحيات الإغريقية القديمة» (٧٧)

إن إدخال الشخصية إلى دائرة الأسطورة، أتاح لها قدرا هائلا من الاحترام؛ احترام الشخصية لنفسها أولا، ثم احترام الآخر لها ثانيا، برغم أن مكوناتها الحياتية لا تؤهلها لشىء من هذا الاحترام الذى لازمها فى حالتى الغيبوبة والصحو، يقول صالح هيصة: **«أنا ماباسكرش، وإن سكرت الكل يحترمنى، غصب عنه، تحترمنى قيراط وأنا فايق، لكن وأنا سكران تحترمنى أربعة وعشرين قيراط»** (٧٨)

لقد مارس صالح حياته فى إطار هذه الثنائية (السكر والصحو)، وخلالها عرف نفسه بوصفه إنسانا، ولم تكتمل له إنسانيته إلا عندما كان يمارس حريته فى الاختيار، اختيار الغيبوبة إذا أراد، واختيار الإفاقة إذا أحب، لكنه فى هذه وتلك قد حرص على (الهيصة) التى تلخص فلسفته فى الحياة.

ويبدو أن ثنائية السكر والصحو قد قادت النصية إلى ثنائية أخرى هى : الصدفة والنظام - كما سبق أن أشرنا - حيث كانت مسيرة صالح نوعا من الصدام بينهما، لكن النص قاده - غالبا - إلى دائرة الصدفة التى قادته - بدورها - إلى مصيره المحتوم، وعندما حاول أن يتدخل لمعرفة الحقيقة، قادته المعرفة

إلى حقيقة المأساة، وهى أنه يعيش سعادة زائفة، لأن زوجته هى خالته، وكان اكتشاف هذه الحقيقة بداية الغيبوبة الدائمة التى دخلها صالح، فبرغم وعيه بتدخل الصدفة التى ترفع عنه جريمة ارتكاب الفعل، فإن الغيبوبة كانت المساحة التى سكنها، سواء أكانت غيبوبة طبيعية، أم غيبوبة صناعية، تلك التى كان يحتمى بها ليستريح قليلا من الغيبوبة الأولى، فيشترى السبرتو الأحمر والكوكاكولا ويعيش عالم (الهيصة).

لقد سبق أن أوضحنا أن شخصية صالح كانت مرجعيتها ذاتها ولا شىء سواها، على معنى أنها كونت نفسها بنفسها، وبحق هذه التكوينية الذاتية صار صالح الحاكم المطلق لنفسه، لقد عاش صالح فى غيبوبته هائما **«على وجهه فى شوارع معروف وغرزه، يدرب نفسه على أعظم لعبة فى نظره يجب أن يتعلمها كل شخص محترم، تلك هى لعبة الاستغناء. أن تدرب جسدك بالقوة الجبرية على ألا يطلب شيئا على الإطلاق، أن تدرب نفسك – تلك التى وصفها الله سبحانه وتعالى بأنها أمارة بالسوء – على ألا تأمرك بأى شىء بل أنت الذى يأمرها، ويقهرها على التنفيذ»** (٧٩)

من ثم وضع صالح نفسه على قدم المساواة مع كل شخصية يلتقيها، من الوزير إلى أصغر حشاش فى غرزة حكيم، بل مع

أقرب الشخوص منه، مع أبيه، فعندما شارك والده الشاويش عبد البر فى العدوان على جماهير المتظاهرين، تصدى له صالح، ثم تطور الأمر إلى مواجهة عدائية حاول فيها عبد البر أن يضرب صالح، لكنه رد عليه العدوان بعدوان أشد، بل إن صالح أقدم على قتل أبيه لولا تدخل صابر - زميله فى عمل الغرزة - ومنعه من إكمال ذلك بانتزاع السكين من يده [٨٠]

وعندما عمل صالح ساعيا لأحد الوزراء، حاول الوزير أن يستغله ليزوجه من الفتاة التى اعتدى عليها ابنه، رفض صالح ذلك، وتحدى الوزير تحديا سافرا كأنه ند له، وعندما لاحظ الوزير تمرد صالح قال له :

« - لما الوزير يأمرك بشيء تعمله.

- سعادتك تأمرنى فى حدود شغلى بس.

- إنت نمرود.

- إنت ظالم.

- وقليل الأدب كمان، والله لأربيك

- متقدرش. نمرة واحد لأنى متربى جاهز، نمرة اثنين لأنك ما قدرتش حتى تربى ابنك. خلى الطابق مستور يا سعادة البيه»[٨١]

وعلى هذا النحو استمر صالح فى تحديه للآخر، حيث مارس

تطاوله على مـدرب الملاكـمـة الذى يقـوم بتـدريبـه لكى يؤهله للبطولات، ثم ارتفع بالتطاول إلى اللواء رئيس النادى، ثم ترك النادى كله ليندمج فى عالم (الهيصة).

وحتى فى عالم الهيصة، كان يحتفظ بقامته مساوية لقامة الآخر، بل ربما طال عليها، كما حدث عندما فرضت عليه (حياة البرىّ) كماً هائلا من الغواية لتمارس معه علاقة جنسية، فلم يرفضها فحسب، بل لقنها درسا أخلاقيا عميقا جعلها تحترمه وتحتفظ له فى نفسها بحقوق لم يستطع واحد مثل (طلعت) أن يحوزها. حتى إنها رسمت له صورة دقيقة من خيالها عندما غاب عن الشلة بعد قبض البوليس عليه عقب أحداث زيارة السادات للقدس، حيث نشرت الصورة فى الصحف للبحث عنه والتعرف عليه.

إن إدخال صالح هيصة إلى دائرة الأسطورية أحوج السرد إلى أن يضفى عليه كثيرا مَن الملامح الجسدية والنفسية التى تؤهله لدخول هذه الدائرة، فهو **«ذو قوة خارقة على أن يسرب إليك هدوء أعصابه مهما كنت متوترا قلقا، لكأنه هو نفسه مخدر قوى كالأقراص الناجحة، يظهر أثرها الفورى على متعاطيها، فى مشاعره دفء وذكاء، فى نفسه بداوة وبكارة وبراءة وطزاجة، لكأنه مولود لساعته رغم أنه عملاق فى منتصف الأربعينيات من عمره.**

برونزى اللون، من أسوان، بذرة سوداء البشرة فى وعاء فخارى اللون، أنجبت لونا فريدا .... أما شعر رأسه فأبيض فى لون السماء ... فكأن هذا الكائن هابط لتوه من السماء، وكانت حزمة من خيوط السحاب مربوطة فى رأسه لتحفظ توازنه»(٨٢)

وتتنامى هذه الأسطورية إلى صوت صالح هيصة : **«صوته يضفى عليه جلالا وجدية ومهابة. صوت يحمل بصمة العظمة، طابعها، فيه نبراتها، إيقاعات الأسياد بلهجة الأمر الباتر، فيه قدرة السادة على التهكم باللهجة»** (٨٣)

فلا عجب أن يسقط الراوى أسير هذه الشخصية، بل لا عجب أن تسقط شلة الحشيش كلها فى إسار هذه الشخصية حتى أصبحوا على نحو من الأنحاء - صورة منها قد تكون متطابقة، وقد تكن محرفة، لكنها تنتمى إليها، وهذا ما أكده السرد عندما أخذ يرصد مكونات غرزة حكيم فى حى معروف، وأهمها شلة الأصدقاء الذين جمعهم الحشيش، فقد شغل صالح هذه الشلة فى حضوره وغيابه لأن **«فيه من كل واحد منا شىء، بل أشياء؛ ففى كثير من الأحيان يتصرف كأنه نحن جميعا، وفى أكثر الأحايين نتصرف نحن كأننا هو»** (٨٤)

ويستخلص الراوى نفسه من شلته ليعلن خصوصية علاقته التوحدية بصالح : **«لقد أصبحت أنا الآخر مضروبا بصالح**

هيصة؛ أصبح اهتمامي يفوق اهتمام كل أعضاء الشلة؛ حيث لاح لي أن كل واحد من أعضاء الشلة مربوط في صالح هيصة بحبل ما» (٨٥)

ومن ثم لم يعد غريبا أن يدرك كل فرد من أفراد الشلة أنه أصبح صورة ممسوخة من صالح هيصة، بل إن (حياة البرى) - التى انضمت إلى الشلة مؤخرا - قد أصبحت من المنافسين الأقوياء فى تبنى (الصالحية الهيصية) (٨٦)

لكن من بين أفراد الشلة ينفرد قمر المحروقى بأنه أصبح نسخة كاملة من صالح، وهذا ما لاحظه الراوى مرارا : **«فوجئت بصديقى الحميم قمر المحروقى واقفا أمامى يضحك ضحكة رائعة تكاد تكون صورة طبق الأصل من ضحكة صالح هيصة المتلاحقة الأهأهات فى مقاطع متتالية تنتهى بصيحة ممطوطة، مرحة نشوانة، تتكئ على الحروف، تبرزها، تلحنها : إلـ .. حا .. ا .. ق؛ ولا أحد يدرى ما المقصود بكلمة إلحق هذه، لقد ابتدعها صالح هيصة، فهل يقصد بها اللحاق بالهيصة مثلا ؟ أم أنها مجرد إيقاع مستعار لكلمة : انتبه؟»** (٨٧)

ويبدو أن التماهى قد جاوز الشلة إلى سواهم من الشخصيات العامة، فحياة البرى **«اكتشفت لأول مرة شيئا غريبا جدا لم تكن تلحظه من قبل، وهو أن سعيد صالح وعادل**

إمام بالذات فيهما لطشة سريعة، لكنها واضحة من شخصية صالح هيصة، .... هى فى الواقع لا تدرى إن كان صالح هيصة قد أصبح تيارا جديدا كاسحا يؤثر فى جيل بأكمله» (٨٨)

إن إعلاء شخصية صالح هيصة كان غير محدود، حتى إن السرد قد تعامل معه بوصفه المادة الخام (للإنسانية) فى فطريتها الأولى، أو لنقل إن صالح هيصة هو أبونا آدم، كما صرحت بذلك حياة البرى التى : **«أنعشها الحوار الطلى مع صالح هيصة، أشعل خيالها، عشقته، شعرت أنها قد ارتدت إلى ذلك العالم البدائى الساحر المثير، فجأة أبونا آدم أمامها وجها لوجه فى أحد الأخنان بعد طرده من الجنة مباشرة»** (٨٩)

ويصل الوقوع فى إسار شخصية صالح إلى الذروة، فبعد أن قاده السرد إلى نهايته الحتمية بالموت، أعاده إلى الحياة مرة أخرى مجسدا فى شخصية الممثل (زكى حامد)، لكنه احتفظ له بالقناع السابق؛ قناع تيرزياس الحكيم بمواعظه الخالدة :

كان الراوى مقبلا على ميدان عبد المنعم رياض حينما فوجئ بهيصة كبيرة على إفريز الكوبرى و **«إذا بى أفاجأ بصالح هيصة شخصيا، واقفا بلحمه وشحمه .... تدافعت بين الزحام أريد الارتماء على صدر هيصة، أوقفتنى أيد كثيرة فى اللحظة التى داهمتنى فيها الأهوال حيث تبينت عن قرب أن**

صالح الواقف أمامى هو الممثل زكى حامد يصور لقطة فى أحد أفلامه .... وراح صوته، نفس الصوت الحميم بكل نبراته الحبيبة ينساب بلهجة فجائعية تحذيرية كلهجة العراف تيرزياس فى المآسى الإغريقية :

ربنا خلق الدنيا هيصة؛ كل واحد فى هيصة، بيعمل هيصة، عشان يلحق الهيصة، ويا يلحق يا ميلحقش، وكلهم كحيانين، كل واحد كحيان بطريقته، وأنا زعيم الكحيانين، عشان كحيان بكل الطرق» (٩٠)

إن تماهى الشلة عموما، والراوى خصوصا، بصالح هيصة كان بالغ الأثر فى النصية التى استحالت إلى (نصيّة هيصية)، وشدت معها اللغة، وربطتها بهذه الشخصية على المستوى الكمى والمستوى الكيفى، وقد تابعنا جانبا من هذا المستوى الكيفى فيما سبق من محاور، أما المستوى الكمى فهو يتعلق بحضور الشخصية فى السرد، سواء أكان الحضور بالحكى عنها، أم كان الحضور بفاعليتها الإنتاجية، حيث تردد اسم (صالح هيصة) فى المتن مائة وثمانين مرة، مذكرا بالعنوان الخارجى، ومستحضرا له فى السياقات المختلفة، معنى هذا أن العنوان الخارجى لم يحتفظ بطبيعته الأولية بوصفه مدخلا للنص، وإنما أصبح العنوان هو النص ذاته، ولم يكتف النص باستحضار

الاسم العلم مقترنا باللقب، بل إنه كان يستحضر الاسم فقط فى سياقات سردية مفارقة (للهيصة)، وتردد هذا الاسم (صالح) مائتين وخمسا وأربعين مرة، وعندما تغوص السردية فى الهيصة فإن النص يكتفى باستحضارها بعيدة عن الاسم (هيصة) وقد تردد اللقب على هذا النحو المنفرد أربعا وتسعين مرة، ومجموع هذه الترددات يبلغ خمسمائة وتسعة عشر ترددا، فإذا كانت الصفحات الخالصة للطباعة مائتين وخمسا وسبعين صفحة، فإن معدل التردد يبلغ مرتين لكل صفحة تقريبا وهو معدل مرتفع يؤكد أن شخصية (صالح هيصة) لم تغب عن السرد لحظة من اللحظات.

ولم تستطع شخصية من شخصيات الشلة أن يقترب معدل ترددها من شخصية صالح هيصة، إذ إنها تحضر خلال اسمها العلم على النحو التالى :

قمر المحروقى ٢١٢ مرة

طلعت الإمبابى ١٢٠ مرة

حياة البرى ١٠٧ مرة وقد انضمت للشلة فى مرحلة زمنية متأخرة

زكى حامد ٩٩ مرة

مصطفى لمعى ٧٨ مرة

إبراهيم القماح ٥٧ مرة

فاروق الجمل ٢٠ مرة

ويغيب عن هذا الاحصاء شخصية الراوى التى لم تظهر باسمها العلم، وإنما جاء حضورها خلال (الضمائر)، برغم أن الراوى كان داخليا وخارجيا على صعيد واحد، وبرغم أنه لم يترك موقعا مكانيا أو زمانيا دون أن يستقر فيه ليمارس رؤيته لعالمه.

لقد آلت القراءة الكمية لنص (صالح هيصة) إلى الإحساس بأن فضاء النص كانت تحلق فيه أبعاد أسطورية أخذت سبيلها إلى الأحداث أولا، ثم إلى شخصية صالح ثانيا، ولم تتضح تجليات الفضاء صياغيا إلا مرتين عندما تردد اسم (تيرزياس)، هذا التردد الذى استحضر معه أسطورة أوديب فى عمقها المأساوى، أما تجلياته النصية، فإنها جاء ت بوصفها خطا من خطوط الأحداث التى أخذت صالح من عالم الغرزة إلى عالم الأسرة والزواج من خالته.

لكن القراءة الكمية تسمح للنص بأن يأخذ مساره الحقيقى، وهذا المسار الأخير يمكن اعتباره نتيجة للمسار السابق، لأن وقوع صالح - غير المقصود - فى خطيئة الزواج بخالته، قاده إلى عالم الغيبوبة، أو لنقل إن هذا الحدث رد صالح إلى موطنه

الأول فى حى معروف حيث يعيش المغيبون مع المخدرات ليلا ونهارا، وقد انعكست على النص مفردات هذا العالم، فساد معجم (الغرزة) سيادة مطلقة حيث كان (الحشيش) حاضرا فى كثير من بيئات المجتمع المصرى فى الستينيات وبداية السبعينيات، ثم أخذ فى الانحسار لحساب غيبوبة حداثية مع عالم (الهيروين) وتوابعه.

عند هذه المنطقة التحولية يعدل النص مساره ليستحيل إلى بكائية لهذا العالم الآخذ فى الغياب، وبكائية لغرزة حكيم بوصفها (المقر الدائم) لشلة صالح هيصة، صحيح أن بعض أفرادها كانوا يتحركون هنا أو هناك، لكنه كان تحركا مؤقتا، سرعان ما يعودون بعده إلى هذه (الغرزة الصريحة)، حيث ينتظرهم الراوى ليقودهم إلى أحداث بعينها، أو يقودونه هم إلى أحداث أخرى، دون أن ينفصل الجميع عن عالمهم الأثير فى غرزة حكيم، وحرص الشخوص على هذا العالم، كان موازيا لحرص النصية عليه، حتى إنها أغرقت فى معجمه إغراقا غير محدود، ولو تابعنا مفردات هذا المعجم المنتمى للغيبوبة انتماءً مباشراً لوجدنا أنه يحتضن أربعمائة وتسعا وأربعين مفردة، من بينها مائة وتسع وأربعون مفردة لدال (الغرزة)، والباقيات لدوال الحشيش، والجوزة، والحجر، أما المفردات التى تنتمى للغيبوبة :

التحشيشية انتماء غير مباشر، فهى تزيد على ذلك بكثير.

صحيح أن النص قد استحال إلى بكائية على زمن الحشيش، لكن هذه البكائية قد تضخمت لتصبح رثاء لزمن الستينيات الذى تكسر – عمدا – تحت وطأة السبعينيات، حيث **«وصلت الهيصة إلى أقصى ذراها الهزلية : أبرمت اتفاقية كامب ديفيد للسلام مع العدو الإسرائيلى، وكتب كبار الكتاب يوجهون عواطفنا لحب اليهود، استرد أعداء ثورة يوليو ممتلكاتهم ومراكزهم وأحزابهم وجرائدهم. اغتيل أنور السادات بأيدى الجماعات الإسلامية المتطرفة. بيع القطاع العام، هاجر المثقفون وكل النخب المتميزة فى جميع المجالات إلى بلاد النفط وأوربا. سقطت الماركسية اللينينية بفضيحة مدوية، وتفكك الاتحاد السوفيتى وتبدد كأن لم يكن فى دقائق معدودات، بات العرب يهرولون نحو الصلح مع إسرائيل. قامت حرب الخليج المروعة ليحتل الأمريكان منطقة الخليج»** (٩١)

الحدث والشخوص

- ١ -

إن الإجراء التحليلى لأبنية السرد وما يتخللها من أبنية حوارية، تتلازم - بالضرورة - مع فحص الأحداث فحصا تفصيليا، إذ إن الفحص الإجمالى قد يؤدى إلى قطع الصلة بين السرد والحدث الموازى له، أو المنتج من خلاله، وهذا القطع سوف يؤدى إلى فجوات بين الأحداث من ناحية، ويمزق العلاقات الرابطة بينها من ناحية أخرى، على معنى غياب قانون (السبب والمسبب)، وسيادة منطق التداعى بكل عشوائيته. ذلك أن النصية من خواصها ألا تلتزم بحركة واحدة، ذات اتجاه محدد، سواء أكانت الحركة تقدمية للأمام، أم تراجعية للوراء، بل هى توتر التحرك فى هذين الاتجاهين دون أن تدرك أى تناقض فى اجتماعهما، فإذا لم يتمكن النص من ربط مجمل هذه الحركات بالسرد، فإن الفجوات تتسع، وتصبح ملمحا أساسيا يهز كيان النصية، ثم كيان الروائية ذاتها .

وهذه الفجوات تتسع وتتحول إلى فجوات زمانية حينا،

ومكانية حينا آخر، ثم هى لا تقتصر على الحلول بين الأحداث المختلفة، بل إنها قد تحل فى الحدث الواحد، فتمزقه وتبعثر محتوياته.

ولكى تتمكن القراءة من لم هذا الشتات، فإنها تحتاج إلى التحرك بين السطح والعمق على سواء، إذ إن التمزق على مستوى السطح، قد يعود ويتكامل على مستوى العمق، وقد يكون التكامل متحققا على مستوى السطح، لكنه يئول إلى تمزق على مستوى العمق، ومن ثم احتاجت القراءة إلى هذه الثنائية لتتمكن من رؤية النص فى كليته، وعندها سوف تعلو درجة التلقى إلى مستوى الإبداع ذاته، أو لنقل إن المتلقى سوف يتحول- تلقائيا- إلى مبدع تنفيذى.

- ٢ -

إن هذه الحركة الترددية للسرد تتجلى تماما فى نص نعيم صبرى (الابنة فاتن) (٩٢) حيث اعتمدت النصية نوعا من الحركة الدائرية المغلقة، طرفها الأول موت (فاروق سعد الدين)، أما طرفها الآخر، فإنه لا يحضر مباشرة، وإنما تترك النصية هذا الطرف فى حالة انتظار، وتغادره سريعا موغلة فى الزمن السابق على الموت مستحضرة المسيرة الحياتية لهذه الشخصية،

حيث تعاود توقفها عند لحظة الموت، مرة أخرى ليلتحم الطرفان، فتنغلق الدائرة.

صحيح أن السرد كان يتحرك للأمام أحيانا، وللخلف أحيانا أخرى، لكن بداية التحرك كانت من المنتصف، ثم منها كانت الحركتان السابقتان، والمنتصف الذى نعنيه هنا، هو منتصف العمر بالنسبة لفاروق سعد الدين، لأن النص واجهه - خلال تراجعه الورائى - فى مرحلة الشباب، وهو طالب بالجامعة.

وإذا كان النص قد آثر هذه الحركة التراجعية مع فاروق، فإنه آثر حركة مغايرة مع الشخصية المحورية، شخصية (فاتن فاروق سعد الدين)، حيث صاحبها مصاحبة غير مألوفة، لأن هذه المصاحبة قد تحققت قبل مولدها، وذلك برصد العلاقة غير الشرعية بين فاروق وعزيزة التى كانت تتعلم الخياطة عند والدته الست فتحية، وكانت فاتن ابنة هذه العلاقة المحرمة.

ومنذ مولد فاتن، لم يتركها السرد لحظة من اللحظات حتى تجاوزت سنّ العشرين، وفى هذه المساحة الزمنية عاشت فاتن تمارس حياتها الخاصة والعامة فى إطار عمق نفسى معقد، تشكل من ظروف النشأة فى بيئة غير بيئتها الحقيقية، ثم توالت الظروف التحولية مع مراحل الصبا والشباب واكتمال النضج.

والملاحظ هنا أن السرد لم يتابع شخصية فاتن متابعة

ترددية، وإنما أخذت المتابعة خطا أفقيا، لكن هذا الخط الأفقى كان ممتلئا بالفجوات الزمنية والحدثية، حتى استحال النص إلى شيء شبيه بالعرض السينمائى الذى يعتمد (السيناريو)، على معنى أنه كان يقدم مجموعة مواقف، توازيها مجموعة أحوال، ثم يربط بين هذه وتلك فى إطار روائى يكاد يسلم كل موقف فيه إلى الموقف الآخر، دون أن تقف الفجوات عائقا أمام هذا الربط، بل ربما كانت فاعلة فى تماسك النصية.

وحرص النصية على هذا التماسك دفعها إلى استحضار خلفية تاريخية صاحبت الأحداث مصاحبة زمنية طبيعية، فكانت عنصرا كاشفا عن التطور الاجتماعى المنتج للأحداث على وجه العموم .

وحصر هذه الخلفية يتحدد فى ست وعشرين (لقطة) جانبية، تبدأ موازية لبداية الأحداث فى أوائل الستينيات حيث :

١ – الوحدة بين مصر وسوريا.

٢ – نزول الجيش الأميركى إلى لبنان.

٣ – بناء السد العالى.

٤ – حادث إلغاء امتحان الثانوية العامة.

٥ – الانفصال بين مصر وسوريا.

٦ – دخول التليفزيون.

٧ – قوانين التأميم.

٨ – حرب اليمن.

٩ – حرب سنة ١٩٦٧.

١٠ – تنحى عبد الناصر.

١١ – حرب الاستنزاف.

١٢ – موت عبد الناصر.

١٣ – ظهور العذراء فى كنيسة الزيتون.

١٤ – حرب سنة ١٩٧٣.

١٥ – الانفتاح الاقتصادى.

١٦ – مظاهرات ١٨، ١٩ يناير.

١٧ – زيارة السادات للقدس.

١٨ – الحرب الأهلية فى لبنان.

١٩ – اتفاقية كامب ديڤيد.

٢٠ – مقتل السادات.

٢١ – حرب العراق إيران.

٢٢ – حرب الخليج وغزو الكويت.

ثم ينضاف إلى ذلك (لقطات) إضافية تتناول أسماء نجوم كرة القدم فى الستينيات أمثال صالح سليم والجوهرى وعبد الجليل، كما تتناول بعض الأغنيات التى انتشرت مثل أغنيات

عبد الحليم حافظ وأحمد عدوية.

وتناول السرد لهذه الأحداث الجانبية كان مصحوبا بهذه الفجوات التى أشرنا إليها، وبرغم أنها كانت تتسع أحيانا، وتضيق أحيانا أخرى، فإنها حافظت على قدر كبير من الترابط، فلم يهتز التماسك النصى بحال من الأحوال، برغم أن كثيرا من أحداث الخلفية لم يشارك فى إنتاج الحدث، فإنها كانت مهيئة له على نحو ما نلاحظ فى أن الانفتاح الاقتصادى كان مبررا لعودة فاروق إلى مصر ومعه مجموعة مشروعاته الاقتصادية بعد النجاح الذى حققه فى ليبيا وألمانيا، واتساع نشاطه ليصل إلى نيويورك.

ولكى يقدم النص هذه الخلفية الكثيفة تقديما فنيا لا يهز التماسك النصى، فإنه أنشأ مجتمعا مصغرا فى حى شبرا يحضره مجموعة من الأصدقاء على نحو شبه دائم، يحضر فيه **«الجميع بدكان وليم الجواهرجى. رشدى، وراغب البقال، والأسطى توفيق، وسالم المكوجى»** (٩٢)

وهذا المجتمع المصغر كان بمثابة الصدى لمجموع الأحداث الجانبية التى طرحها النص، لأن هذا المجتمع كان معادلا موازيا للمجتمع المصرى بكل طوائفه وفئاته، وكان حضور هذا المجتمع منتجا لبعض الفجوات التى أشرنا إليها، حيث يتوقف الحدث

العام توقفا مؤقتا، ثم يستعيد الحدث حضوره دون أن يهتز التماسك النصى.

إن القراءة الأولى لنص الابنة فاتن قد توحى للقارئ بأن السيناريو كان مبعثرا على مستوى السطح، تأكيدا لذلك : عندما يتناول السرد موت سامى زوج سعاد شقيقة فاروق التى تقيم بالإسكندرية، ثم سفر والدتها الست فتحية لمشاركتها فى هذه المأساة، نلحظ أن الراوى يترك الحدث عند هذه المنطقة المفتوحة، ويعود إلى القاهرة ليرصد حدثا مضادا، هو زواج عزيزة - أم فاتن - من مسعد الحلاق الذى يعمل صبيا فى محل والدها، ثم يعود الراوى إلى الاسكندرية مرة أخرى لاستكمال طقوس مواساة سعاد فى موت زوجها (٩٤)

وبرغم هذه البعثرة السطحية، فإن بنية العمق تتكفل بإعادة التماسك مرة أخرى، ذلك أن موت سامى، وزواج عزيزة، كان مبرر التفكير فى ضم فاتن إلى عمتها سعاد لتعيش فى كنفها وتؤنس وحدتها، مما يعنى قدرة النصية على امتلاك الجمع بين التنافى والتلاقى على صعيد واحد.

وقد توهم النصية بهذه البعثرة عند متابعة الراوى لمجموعة (الأحداث الشبقية)، لكن إدراك البعد (الوراثى) ينفى هذه البعثرة، ويحفظ للنص تماسكه، ففاروق - والد فاتن - دخل إلى

رحاب النص دخولا فاعلا خلال علاقته المحرمة مع عزيزة، لكى تكون فاتن ناتجا شرعيا لهذه العلاقة. وبرغم متابعة السرد لمعاناة مجموع الشخوص بسبب هذه العلاقة ونواتجها، برغم ذلك ظل المسلك العام لشخصية فاروق محافظا على هذا النمط من العلاقات غير الشرعية، حتى بعد زواجه من (ملك) ابنة أحد الأثرياء المصريين العاملين فى ليبيا، حيث كان يمارس علاقاته المحرمة فى كل بلد يزورها، وقد تجسد عنصر الوراثة فى (الابنة فاتن) التى سلكت مسلك أبيها، وربما تجاوزته، فمنذ بلوغها مبلغ الأنوثة وهى فى سلسلة من العلاقات الجنسية المحرمة، مع (ماجد ورامز وكريم وجون).

ولاشك أن هناك دوافع نفسية عميقة دفعت فاتن إلى هذا المسلك الجنسى، وقد صدرت من النص-إشارات غير مباشرة لهذه الدوافع لتبرير انغماس فاتن فى المسلك، فربما كانت فاتن تبحث عن أبيها بين أحضان هؤلاء الرجال، وربما كانت تنتقم منه لإهماله إياها سنوات طويلة، ظنا منه أن إغداق المال عليها يكفى لإشباع حاجتها للأبوة، وربما كانت تستعيد صورة عمتها فى أحضان صديقها كمال، وهى بمثابة الأم التى احتضنتها فى أخطر مراحل تكوينها منذ طفولتها.

وحرص النص على حضور هذين الخطين الشبقيين : خط

فاروق، وخط فاتن متوازيين، ربما كان إشارة إلى الصدام العام في الواقع المصرى، سواء أكان واقعا محدودا كهذا المجتمع الضيق فى شبرا، أم كان واقعا عاماً يغطى مصر كلها، إن لم نقل إنه يغطى الواقع العربى كله، وربما لهذا آثر السرد استحضار هذه الخلفية الممتدة لمجموع الأحداث السياسية والاقتصادية والاجتماعية التى صاحبت نص (الابنة فاتن) بداية ونهاية.

ويبدو أن الصدام العام والخاص قد التزم بحرفية الواقع المباشر، بعيدا عن التعالى الذى يصعد بالنص إلى دائرة الحلم أو الأسطورة، أو الغرائبية على وجه العموم، على معنى عدم التنافى بين الواقع الروائى والواقع الوجودى أو التنفيذى بكل أعرافه وقوانينه، ومن ثم لم تكن هناك حاجة من المتلقى إلى المجاهدة لكشف الأقنعة والرموز، لأن المؤشرات المرجعية تكاد تكون حاضرة حضورا بينا .

ولا شك إن اغراق النص فى واقعيته الحدثية، قد انعكس على استحضاره للشخوص، سواء ما كان منها محوريا أم هامشيا، بل إن هذا الإغراق قد وجه النص إلى إخضاع كل شخصية لمجموعة من الوظائف التى توافقها، ونعنى بالتوافق التوافق العميق لا مجرد التوافق السطحى أو الهامشى الذى قد يخفى

تحته كما هائلا من التنافر.

ويهمنا - فى هذا السياق - أن نطرح وظيفة سردية قد لا يهتم لها كثير من المتلقين، أو أنهم يهملونها إهمالا كاملا، ونعنى بذلك (الوظيفة النحوية)، ومتابعة نص (الابنة فاتن) تؤكد تدخل هذه الوظيفة تدخلا حاسما فى بناء الشخوص ومنتجاتها من الأحداث، بل هى التى تحافظ على مسار الحدث وعلاقته بالشخصية؛ فشخصية (فاتن)- وهى الشخصية المحورية فى النص- تكاد تستولى بحضورها خلال اسمها العلم (فاتن) على معظم السرد، حيث بلغ تردد هذا العلم ثلاثمائة وثلاثة وثلاثين ترددا، فإذا كانت صفحات النص الخالصة للطباعة تبلغ مائة وسبعا وخمسين صفحة، فإن معدل التردد يكون دالين لكل صفحة تقريبا، أى أن فاتن حاضرة فى كل دفقة نصية على وجه العموم.

لكن الملاحظ أن هذا (العلم) قد وقع موقع (الفاعل) مائة وخمسا وثمانين مرة، بينما وقع موقع (المفعول) ثلاث عشرة مرة، ثم تنوع التردد بين الوظائف الأخرى خاصة وظيفة (المجرور).

وحيازة الاسم العلم (فاتن) على وظيفة الفاعلية بهذا الكم الوافر يشير إشارة واضحة إلى وظيفتها الإيجابية فى النص، وأن حيازتها الضئيلة لوظيفة المفعول تنفى الطابع السلبى عنها،

برغم أن مسلك الشخصية - من الناحية الأخلاقية - كان مسلكا سلبيا، على معنى أنها كانت تستقبل ردود الأفعال أكثر من إنتاجها للأفعال، لكن هذه السلبية الأخلاقية قد استحالت إلى إيجابية حدثية ولغوية على صعيد واحد.

ومثل هذه المتابعة النحوية تحتاج إلى متابعة صياغية، لأن المتابعة الأولى سوف تساعد فى تحديد طبيعة الشخصية الحاضرة فى الحدث، من حيث كونها شخصية فاعلة أو منفعلة، لكن ملاحظة الصيغة سوف تساعد على كشف العلاقة بين مجموع الشخوص، وبين الشخوص والمتلقى العام أو الخاص، ومن ثم كانت المتابعة الصيغية لازمة لتحديد طبيعة انتماء الدوال إلى دائرة (الأعلام) أو دائرة (النكرات)، ذلك أن تردد الاسم العلم مثل (فاتن)، سوف ينشئ ألفة حميمة بين الشخصية والمتلقى، برغم أن الشخصية ذاتها قد تكون مجهولة بالنسبة له، لأن علميتها قد لا تكون كافية فى إدراكها إدراكا حقيقيا، لكن كثافة التردد تساعد على نقل الدال من دائرة المجهول إلى دائرة المعلوم، وبخاصة إذا تردد الدال مصحوبا بالمواصفات الداخلية والخارجية المميزة للشخصية، فالقارئ لم يغادر نص (الابنة فاتن) إلا بعد أن أنشأ علاقة خاصة مع هذه الفتاة، لأنها أصبحت بالنسبة له واقعا متخيلا وحقيقيا على صعيد واحد.

وما ذكرناه عن الشخوص الفردية، ينسحب على الشخوص الجماعية، فبرغم أن الجماعية تدخل منطقة (النكرات) عموما، فإن السرد يمكن أن يقود هذه الشخوص الجماعية إلى منطقة (المعارف)، وهذا ما تحقق - أيضا - فى نص (الابنة فاتن)، حيث أنشأ مجتمعا مصغرا فى شبرا من ذوى المهن المختلفة مهمته استقبال الأحداث العامة والتعليق عليها بالرفض أو القبول.

والملاحظ أن السرد لا يحرص كثيرا على إدخال الشخوص الجماعية منطقة (المعارف) بل إنه كثيرا ما يحتفظ لها بدلالة (التنكير)، وهنا يؤثر التعبير عن الجماعية بدال (الناس)، (الرجال) (النسوة) (الجميع) (رجال الأعمال).

وقد يتحقق هذا الحضور الجماعى خلال (ضمير الجمع) (كانوا) (هم) (ذهبوا)، أو خلال دال العموم (كل)، وعلى هذا النحو تحضر الشخوص الجماعية لتكون فاعلة أحيانا، أو منفعلة أحيانا أخرى، برغم أن حضورها قد يكون فى إطار (المجهول) تفصيليا، وإن كان فى إطار (المعلوم) كليا.

- ٣ -

إن قراءة الخطاب الروائى، تؤكد غوايته لمجموعة (الأحداث العائلية)، أو على الأقل ربط الأحداث بالطابع العائلى، وبخاصة إذا اختارت الأحداث عالم القرية لتحل فيه، ففى هذا العالم تتجلى الروابط العائلية، هذه الروابط التى أخذت تضعف فى عالم المدينة، ولا شك أن نص (أربع وعشرون ساعة فقط) من أكثر النصوص الروائية التصاقا بعالم الأسرة، أما نص (حكايات المدندش) فقد كان ارتباطه بالعائلة موظفا لرصد الصراع العائلى فى الريف، وعلى هذا النحو يأتى نص (تغريبة بنى حتحوت)، لأن الحدث الخاص فيه يكاد ينحصر حول أسرة (حتحوت) وتحولاتها الموازية لتحولات الواقع المصرى فى الزمن الملوكى، وبرغم أن نص (الابنة فاتن) يعيش فى عالم المدينة، فإنه يكاد ينحصر فى أسرة (عوض أفندى).

وإيثار النصية لعالم القرية يصاحبه ظواهر بعينها تتواء م مع هذا العالم، أو لنقل إنها من منتجات هذا العالم، فهناك أحداث (العمدية) وتوابعها من صراعات المتنافسين، وعملية الأخذ بالثأر، وطقوس الزراعة والسحر والتعاويذ والموت والأفراح

والموالد والإنجاب والطعام والزراعة، ثم أحداث الغرق، وضحايا الطرق.

ثم تأتى أحداث السفر والرحيل بوصفها أداة معيشية، وبخاصة بعد اتساع الهجرة إلى بلاد النفط، لكن هذه الأحداث قد تسلك مسلكا آخر، إذ تتحول إلى تجربة نفسية قد تصعد إلى آفاق العرفانية كما هو الأمر فى نص (التبر) لإبراهيم الكونى، حيث احتياج النص إلى طاقة استقبالية خاصة لقراء ته فى هذا الأفق الغرائبى.

وسواء تحركت الأحداث فى المدينة أو فى القرية فإن لها غواية خاصة مع خلفيات معينة تصاحب الأحداث أحيانا، وتتداخل معها أحيانا أخرى، وبخاصة تلك الخلفيات الساكنة فى مرحلة الستينيات ومواجهاتها بمرحلة السبعينيات، ورصد المفارقة بينهما سياسيا واقتصاديا واجتماعيا وحربيا.

وتعامل النصية مع الأحداث المعيشية، لا ينفى ميلها أحيانا إلى الصعود بالشخوص من إطارها الواقعى المباشر إلى إطار الرمز أو القناع، بل إنها قد تصعد بها أحيانا إلى الإطار الأسطورى المباشر أو غير المباشر، ولا نقصد بالأسطورية هنا أن ينشئ النص صراعا بين الشخوص الحاضرة والقوى العليا الغائبة، وإنما نقصد أسطورية المسلك الذى تسلكه الشخصية،

أو وقوعها تحت سيطرة غيبية لا تتمكن من مقاومتها، وعلى هذا النحو كانت شخصية (صالح هيصة) فى نص (صالح هيصة) لخيرى شلبى، وشخصية (أوخيد) فى نص (التبر)، ذلك أن الأسطورية لم تكن مرتبطة بمكونات الشخصية وسلوكها فحسب، بل تجاوزتها إلى الطبيعة المكانية التى احتوت الأحداث والشخصية، بل إن الأسطورية - فى هذا النص - قد تجاوزت الإنسان إلى الحيوان، (فالأبلق) مهر أوخيد، قد استحال إلى كائنٍ بشرى خالص البشرية، وقد تعاملت معه النصية على هذا الأساس، بل إنها كادت ترتفع به إلى ما فوق البشرية.

وبحق هذا التعالى بالشخوص، فإنها فارقت كينونتها الواقعية الثابتة، وامتلكت طاقة تحولية هائلة داخليا وخارجيا، كما امتلكت قدرة واسعة على الحركة دخولاً وخروجا، خفية أو علانية، بإذن أو بدون إذن، بل إنها امتلكت الحق فى الغياب الجزئى والكلى دون مبرر صريح أو ضمنى، كما أنه أصبح مشروعا حضور ملفوظ الشخصية دون حضور الشخصية ذاتها، وهو الأمر الذى كان يدعو المتلقى إلى التدخل الفورى لاستحضار الشخصية من فضاء النص، ويتنوع هذا الملفوظ بين الأقوال المقدسة، والمأثورة، والشعبية، والأدبية. وغير ذلك من الأصوات التى تأتى موظفة فى نسيج النص.

اللغة

- ١ -

لقد صدرت حديثى بأننى أتعامل مع الروائية بوصفها بنية لغوية بالدرجة الأولى، وكل ما قدمته عن النصية، والنوعية، والراوى، والسرد، والحدث، والشخوص، لا يمكن أن يقع تحت طائلة القراءة إلا من خلال اللغة، ومن ثم فإن متابعة النصوص الروائية تحتاج إلى النظر فى ركيزتين لغويتين : الإفراد والتركيب، أو لنقل : (العلاقات الابتدالية، والعلاقات التوزيعية)، وهذا النظر المزدوج هو القادر على كشف النظام الصياغى، وتحديد خيوطه التى تذهب طولا وعرضا، مشكلة البناء النصى بكل محتوياته السابقة.

ومن المهم الإشارة إلى أن هذا المدخل اللغوى لا يختص بمنطقة دون أخرى، ولا يهتم بمنطقة دون أخرى، بل إنه يبدأ ممارسة عمله منذ (الافتتاحيات) التى تتصدر كل دفقة من دفقات النص، حيث يتم تفكيكه صياغيا إلى أصغر وحداتها، وتحديد وظيفة كل وحدة فى إنتاج النصية، حيث تعمل هذه

(الافتتاحيات) على الإشارة الموجزة إلى خصوصية المنتج، من حيث ميله إلى الحركة أو السكون، بإيثار الأبنية الفعلية حينا، والاسمية حينا آخر، أو تثبيت لحظة السرد خلال اعتماد بنية (النعت)، أو تحريكها عن طريق بنية (الحال)، إلى غير ذلك من الوظائف النحوية التى تتسرب من (المفتتح) إلى مجمل النص.

وتتحرك المتابعة التحليلية من الافتتاحيات إلى رصد جموع الحقول الصياغية اللافتة التى ترتبط بطبيعة الحدث، وربما جاء حقلا الزمان والمكان فى مقدمة هذه الحقول، بوصفهما الحقلين المركزين الكاشفين عن الحدود غير المنظورة للنص، فنلاحظ - مثلا - فى (النصوص الريفية) سيطرة حقلها المنتمى إليها سيطرة شبه كاملة.

وعلى هذا النحو يأتى نص يوسف القعيد (أخبار عزبة المنيسى) [٩٥] حيث يتردد دال (العزبة) بكل عمقه الريفى مائتين وأربعا وأربعين مرة، صحيح أن ارتفاع تردد هذا الدال قد يكون بتأثير انتمائه للعنوان الخارجى، لكن ذلك لا ينفى غواية النص مع معجم الريف على هذا النحو اللافت.

ولا شك أن النصوص الريفية تمثل ذخيرة معجمية لمفردات هذا العالم الآخذ فى التغير والاقتراب الشديد من عالم المدينة، من هذا المعجم : المداس، المندرة، الحصيرة، الحوض القبلى

والحوض البحرى، الغفير، الدوار، القبانى، الأنفار، الساقية، الغيط، السيجة، الخولى، الكلاّف، النملية، الزوّادة.

وخارج إطار الحقول الصياغية، نلاحظ غواية الروائية مع أبنية لغوية بعينها يمكن أن تحقق لها نواتج محددة تسعى إلى مزجها بالسياق، فعندما تستهدف النصية عملية التوثيق والتقرير، تستدعى الأدوات المنتجة لها، مثل صيغ التأكيد، وصيغ التكرار، والصيغ الدالة على اليقين عموما.

وعندما تستهدف الانفعالية، فإنها تستدعى الصيغة (الإنشائية) بوصفها مثيرة للتساؤل أحيانا، ومنتجة للأوامر والنواهى أحيانا أخرى، وفى هذه المنطقة نلحظ تعالى اللغة على نفسها، أو لنقل : على طبيعتها الحكائية، لترتفع إلى آفاق الشعرية، حيث تفقد اللغة قدرا كبيرا من طاقتها التوصيلية، وتصبح مستهدفة لذاتها، ويصل الفقد إلى قمته عندما يتدخل المجاز والرمز تدخلا واضحا فى بناء السرد والحوار والوصف، وهو ما يعنى أن اللغة تسعى لامتلاك إمكانات ليست من طبيعتها الوضعية، لأن الوضعية تتلازم مع المرجعية، لكن إيغال النصية الروائية فى مثل هذه الأبنية يفقدها هذه المرجعية، أو لنقل إن مرجعيتها تأخذ طبيعة ضبابية (فهى موجودة فى معنى معدومة).

وعندما تتوقف اللغوية عن أداء مهمتها لعائق مؤقت، فإنها تستعيض عن ذلك بنوع من الأبجدية التى يمكن أن نطلق عليها (الأبجدية العضوية)، حيث يتم توظيف الجسدية فى إنتاج الكلام، وكثيرا ما يتلازم هذا الإنتاج مع لحظات (الصمت القهرى أو الاختيارى، ففى نص (اهبطوا مصر) لعبد السلام العمرى – مثلا – تتردد هذه الإمكانية التعبيرية ترددا لافتا كما فى قول النص : **«الحاج حلمى ينصت صامتا، منكسا رأسه، لا يتكلم، يهزها، مشيرا ومنبها إلى علامة الموافقة»** (٩٦)

وفى بعض الأحيان تلجأ النصية إلى ترجمة الحركة الجسدية إلى صياغية لغوية، إذا كانت الأبجدية غير محددة أو ملتبسة، وهذا ما يحدث كثيرا فى نص (صالح هيصة)، فعندما يتناول الراوى شخصية (حكيم) صاحب الغرزة، ودوره فى توثيق العلاقات بين أفراد شلة الحشيش، والحديث عن كل منهم بأحسن صفاته، يقول : إن فلان هذا ولد يعجبك، ابن ناس، و .. كده : يشهر إبهامه واقفا مفرودا للدلالة على شدة استقامة الشخص» (٩٧)

- ٢ -

إن النصية بوصفها بنية لغوية، تميل إلى التدفق، حتى إنها - أحيانا - لا تسمح للمتلقى بالتقاط أنفاسه، وفى حالة التدفق يغيب التدقيق، فتمتزج اللغة الصافية بالتداولية، بل إن بعض النصوص تسير فى اتجاه معاكس فتمزج اللغة التداولية بالصافية، وهذا أو ذاك لن يهز النصية بحال من الأحوال، طالما استطاعت اللغة - عموما - أن تؤدى وظائفها المنوطة بها.

لكن اللافت أننا نفتقد هذا المزج، أو هذا المزيج، عندما ترتفع اللغة إلى آفاق الشعرية، على معنى ابتعادها بمسافة مناسبة عن درجة (الصفر)، هذه الدرجة التى ترتبط بالتداولى ارتباطا حميما، ثم ترتفع اللغة عنها إلى منطقة الحياد التى تقربها من الأدبية، ثم تجاوز الحياد إلى منطقة الشعرية التى سبق أن عرضنا لها، وهذا الارتفاع التدريجى يصحبه - بالضرورة - ربط الصياغة بمراجعها الواقعية أو العرفية، وكلما ازداد الارتفاع، ازداد الابتعاد عن هذه المرجعية، حتى نكاد نفقدها تماما فى منطقة الشعرية.

واللغة لا تستحضر واقعها التداولى أو الصافى أو الشعرى فحسب، بل إنها تحمل - ضمنا - مؤشرات الزمان والمكان

والواقع الاجتماعى والثقافى، وهذا ما يتيح لنا القول : إننا فى مواجهة نص ريفى، أو حضرى، أو حربى، أو بوليسى، أو صحراوى، أو دينى، أو خيالى، وقد تجتمع هذه الخواص فى نص بعينه، لكن خاصية منها تتغلب على سواها، وتشد النص إلى منطقتها، وتنسبه إليها، وذلك تابع لمسار الحدث العام، وما يتصل به من أحداث فرعية أو هامشية أو إضافية، فإذا كان نص (حكايات المدندش) ينتمى انتماء مطلقا إلى النصوص الريفية، فإن نص (التبر) ينتمى انتماء مطلقا إلى نصوص الصحراء، وإذا كان نص (الابنة فاتن) ينتمى إلى عالم المدينة، ومثله نص (صالح هيصة)، فإن نص (أربع وعشرون ساعة فقط) ينتمى لعالمى الريف والمدينة على سواء، وعلى هذا النحو يمكن القول إن نص (تغريبة بنى حتحوت) ينتمى إلى النصوص التاريخية، ونص (صخب البحيرة) ينتمى إلى النصوص الساحلية.

وبرغم تعدد الانتماءات الصياغة، فإن النصية لها غواية التعامل مع مجموعة من الثنائيات ذات المرجعيات المختلفة، فبعضها يرتد إلى مرجعيات اجتماعية، وبعضها يرتد إلى مرجعيات فلسفية ونفسية، وبعضها يرتد إلى مرجعيات أيديولوچية، لكن من بين هذه الثنائيات هناك ثنائية لا يخلو منها

نص من النصوص الروائية، هى ثنائية (الرجل والمرأة – الذكورة والأنوثة) ثم تتوالى ثنائيات : الزواج والعزوبة، الإنجاب والعقم، الظاهر والباطن، القوة والضعف، الموت والحياة، الحب والكره.

وخلال تردد هذه الثنائيات، تنشر حولها كما هائلا من التوتر الذى يتيح للمفارقة أن تسيطر على السياقات الحكائية، سواء أكانت المفارقة ضمنية أم صريحة، وسواء أكانت ناطقة أم صامتة، وسواء أكانت موقفية أم حدثية، وفى كل ذلك تنتج ظلالا من السخرية التى ترتفع أحيانا إلى درجة الصدام الحاد، كما تنتج كما وافراً من الدهشة والإشفاق، خاصة عند حضور ضحية المفارقة، سواء أكانت الضحية فردية أم كانت جماعية.

والذى لا شك فيه أن المفارقة لا تتعلق بمفردات بقدر تعلقها بالسياقات الكلية، أو بالأحداث الممتدة، لكن ذلك لا يمنع أن للمفارقة ميلا إلى ظواهر تعبيرية تساعدها فى أداء وظائفها النصية، وربما كانت بنية (التقابل) بكل عمقها البلاغى، من أهم الركائز اللغوية والتعبيرية التى تقود النصية إلى دائرة المفارقة، ومن ثم نلحظ انتشار هذه البنية على نحو لافت فى معظم النصوص الروائية، لكن هذا الانتشار قد يكون موسعا، وقد يكون محدودا، تبعا لرؤية العالم وما ينتابها من وحدة أو تعدد، وهذا ما تؤكده المتابعة الإحصائية لبعض النصوص الروائية

التى عرضنا لها :

اسم النص	كم البنى التقابلية	عدد صفحات النص	نسبة التردد فى الصفحة
١ – المدندش	٢٠٠	١٣٥	١ر٣
٢ – أربع وعشرون ساعة فقط	٢٦٦	٢٩٥	٩ر-
٣ – التبر	١٠٦	١٥٥	٧ر-
٤ – صالح هيصة	١٦٧	٢٦٥	٣ر٦ر-
٥ – أخبار عزبة المنيسى	١٠١	٢٠٦	٥ر-
٦ – اهبطوا مصر	١٧٤	٣١٥	٥ر٤ر-

وتكاد تنعدم البنية فى نص (الابنة فاتن)، فلم تتردد إلا عشر مرات فقط. وتردد البنية لا يكتفى بأن يشارك فى إنتاج المفارقة، بل إنه يدفع الصياغة إلى أن تكتسى طبيعة ناعمة حينا، وخشنة حينا آخر، تبعا لمكونات طرفيها، وتبعا لالتحامهما بالمواقف والأحوال، والسياق العام أو الخاص .

- ٣ -

سبق أن ذكرنا – فى إيجاز – دور (الضمير) فى تحديد النوعية، ونعيد الكلام عن الضمير هنا بوصفه بنية لغوية بالغة الأهمية فى إنتاج النصية عموما، ثم فى إنتاج النوعية على وجه الخصوص، فكما سبق، نلاحظ أن ضمير المتكلم (أنا – نحن)

يميل بالنصية إلى منطقة الشعرية، ثم يقربها من منطقة (السيرة الذاتية)، فإذا حافظ الضمير على كثافته الحضورية فى الروائية، فإنه يكون مؤشرا واضحا على توحد المؤلف بالراوى الداخلى، أما إذا اعتمدت النصية ضمير المخاطب (أنت) وتوابعه، فإنها تنحاز تدريجيا إلى دائرة المسرحية، أو إلى دائرة (الحوار) عموما، وغالبا ما ينغرس هذا الضمير فى مناطق التوتر والتصادم، سواء أكان تصادم مواقف وأحداث، أم تصادم شخوص، ولذا نلحظ ارتفاع تردد أبنية التقابل وما يتصل بها من مفارقات بالقرب من هذا الضمير.

ففى نص (التبر) عندما يحتدم الصدام بين أوخيّد وأبلقه الذى ابتلى بمرض جلدى شوّه جماله، نجد أن أوخيّد يحاور الأبلق موظفا ضمير المخاطب خلال مجموعة من التقابلات المعجمية التى تشكل مفارقة دامية :

- «آه من الداء يا أبلق. أرأيت ما يفعله الداء ؟ يقلب هيئة المخلوق. ماذا ستفعل إذا تغير لونك ولم تعد أبلق ؟ الشيخ موسى يقول : إن الكمال لله، النعيم لا يتكامل. لاجنة لا فراديس على الأرض. الفردوس فى الآخرة فقط. هنا على الأرض، تكسب الشفاء، وتفقد الجمال، تستعيد العافية، وينزع منك الكمال»(٩٨)

تحتوى هذه الدفقة الموجزة على سبعة ضمائر للخطاب،

تشكل موقفا مسرحيا بين أوخيّد وأبلقه، حيث تتدخل أبنية التقابل تدخلا حاسما (لافراديس على الأرض - الفردوس فى الآخرة فقط) (تكسب الشفاء - تفقد الجمال) (تستعيد العافية - ينزع منك الكمال). وهذا التداخل بين الضمائر وأبنية التقابل قد شكل نوعا من المفارقة المأساوية التى تضع الطرفين فى مواجهة بين الأمل واليأس، الأمل البعيد واليأس القريب، وتوغل المفارقة فى مأساويتها بحضور ضحيتها فى السياق : أوخيّد والأبلق.

لكن الملاحظ أن ضميرى المتكلم والمخاطب ليساهما الضميرين الأثيرين فى الروائية، وإنما تؤثر الروائية (ضمير الغياب)، هذا الضمير الذى أطلق عليه السكاكى (ضمير الحكاية)، حيث أدرك الرجل بذائقته أن منطقة الحكى هى ألصق المناطق بهذا الضمير.

وغواية الروائية مع ضمير الغياب، تتلازم مع غوايتها لفعل الكينونة (كان) الذى يتردد فى معظم النصوص الروائية بكثافة عالية، ولا يرجع هذا التردد إلى كونه (فعلا مساعدا) بل إلى طاقته على فتح دائرة (الحدث) عندما تشتبك (بالزمن) الماضى، سواء أكان الماضى قريبا أم بعيدا، كما ترجع إلى طاقته التراثية فى الثقافة العربية على وجه العموم، وأبنية الحكى على وجه

الخصوص.

وإيثار السرد لهذا الفعل ناتج من تعدد مرجعيته الوضعية، فهو ينتج الحدوث والوجود والصيرورة والثبوت والوقوع، بجانب عمقه الزمنى المستمر والمتقطع، وكل ذلك يتيح للسرد نوعا من الحركة الزمنية المتعددة فى اتجاهاتها ومساحاتها وأبعادها، وأن ظل انتماؤها الأول للزمن (الماضى)

وهذا الإيثار نلاحظه - مثلا - فى نص (أربع وعشرون ساعة فقط) حيث تردد فعل الكينونة بزمنه الماضى ألفا وثمانمائة وأربعا وتسعين مرة، فإذا كانت الصفحات الطباعية مائتين وخمسا وتسعين صفحة، فإن معدل التردد يبلغ ستة أفعال ونصف تقريبا للصفحة الواحدة.

وقد يتراجع هذا المعدل تبعا لاحتياجات السرد من الأدوات التعبيرية، فنص (صخب البحيرة) يتعامل مع هذا الفعل ثلاثمائة وخمسا وأربعين مرة، وعدد الصفحات الطباعية مائة وإحدى وثلاثون صفحة، فيكون المعدل ثلاثة أفعال للصفحة الواحدة تقريبا.

وقد يصل المعدل إلى أقل من ذلك، كما فى نص (التبر)، إذ يستدعى هذا الفعل مائة وسبع عشرة مرة فى صفحات تبلغ

مائة وخمسا وخمسين صفحة، فلا يكاد يصل المعدل إلى فعل واحد للصفحة، وذلك راجع إلى أن السرد - برغم غوايته مع الزمن الماضى - له غواية مؤقته مع لحظة الحضور، أو لنقل إنه يسعى إلى حصر الزمن - أحيانا - فى لحظة الحضور، حتى ولو كان الواقع الفعلى له فى الزمن الماضى. أى أن النصية تعتبر زمنها هو زمن الإنتاج لا زمن الحدوث.

ووعى النصية بهذه الحقيقة الإنتاجية دفعها إلى استدعاء دال مغرق فى حضوره الزمنى (الآن)، ولا يكاد يخلو نص روائى من التعامل مع هذا الظرف تعاملا لافتا، لكن تختلف نسب تردده من نص لآخر تبعا لرغبة الراوى فى الهروب من زمن لآخر والاستقرار فيه استقراراً ممتدا أو مؤقتا، فإذا كانت الرغبة متعلقة بالزمن الذى يعيشه الراوى، فإنه يستدعى هذا الظرف ليكون محلا لسكناه.

ويمكن متابعة نسب تردد هذا الظرف فى بعض النصوص التى تناولناها بالقراءة فى المحاور السابقة على النحو التالى تنازليا.

اسم النص	عدد مرات تردد	عدد الصفحات	النسبة
١ - قناديل البحر	٢٨	٨١	ظرف واحد كل صفحتين
٢ - موسم الهجرة إلى الشمال	٤٩	١٦٦	ظرف واحد كل ثلاث صفحات
٣ - التبر	٥١	١٥٥	ظرف واحد كل ثلاث صفحات
٤ - اهبطوا مصر	٦٤	٣١٥	ظرف كل خمس صفحات
٥ - الابنة فاتن	٣٢	١٥٢	ظرف كل خمس صفحات
٦ - أخبار عزبة المنيسى	٣٥	٢٠٦	ظرف كل ست صفحات
٧ - صالح هيصة	٣٣	٢٦٥	ظرف كل ثماني صفحات
٨ - تغريبة بنى حتحوت	١٣	٢٧٢	ظرف كل إحدى وعشرين صفحة

فقرب الأحداث من زمن الحضور يستدعى ارتفاع تردد هذا الظرف، ومع الإيغال في الماضى يهبط التردد. ويصل التردد أدناه فى النصوص التاريخية لأنها- بطبعها - تنحاز - انحيازاً مطلقاً - إلى زمن المضىّ، كما هو الملاحظ فى نص (تغريبة بنى حتحوت) الذى لم يكتف بالتاريخية، بل كان حريصا على توثيق هذا البعد التاريخى، حيث وظف مائة واثنين وعشرين هامشا للشرح والتعليق والتفسير والتوثيق المرجعى من المصادر المختلفة التى تناولت المرحلة المملوكية فى التاريخ المصرى.

- ٤ -

إن حركة الصياغة فى النصوص الروائية مقيدة بنظام اللغة عموما، على معنى أن تحول اللغة - بوصفها مخزونا ذهنياً - إلى كلام، يظل فى إطار المحفوظ المألوف، إلا عندما تتعالى الروائية على نفسها بالصعود إلى منطقة الشعرية - كما سبق أن ذكرنا- إلى وظيفة الفاعلية والمفعولية وتجاوبهما مع وظائف الشخوص، وهنا نشير إلى بنيتين رئيسيتين أيضا، هما بنية (الصفة) وبنية (الحال)، إذ إن النصية لابد أن تتعامل معهما على نحو من الأنحاء، فعندما تميل إلى رصد الواقع فى سكونه، ثم تحديد خواصه وتوضيحها، فإنها تؤثر توظيف بنية (الصفة) عموما، ويزداد توظيف البنية كثافة عندما يتدخل الراوى بآرائه وشروحه وتعليقاته، أو عندما يتوجه لرصد مشاعره الخاصة تجاه بعض الشخوص أو الأحداث أو المواقف.

أما بنية (الحال) فإن توظيفها يتأتى عندما تكون رؤية الإبداع لعالمه رؤية حضورية من ناحية، وغير ثابتة من ناحية أخرى، ذلك أن مهمة هذه البنية مهمة كيفية أكثر منها نوعية، ثم إن بنية (الحال) تؤثر الحلول فى منطقة (المعارف)، وهى منطقة بحاجة إلى كشف الكيفية أكثر من بيان النوعية، إذ إن النوعية

تقتضى التحديد بطبعها، ويمكن متابعة وظائف البنية فى نص (الابنة فاتن) - مثلا - عندما ذهبت الست فتحية للاطمئنان على عزيزة، قالت لها :

«كيف حالك اليوم يا عزيزة ؟.

أجابتها عزيزة (ممتنة) :

الحمد لله يا ست فتحية سألت عليك العافية» (٩٩)

حيث جاء ت بنية الحال هنا (ممتنة) متوافقة مع سعى الست فتحية لمعرفة (حالة) عزيزة. ويطول بنا الأمر لو رحنا نتابع هاتين البنيتين فى مجموع النصوص الروائية التى قرأناها، وهو ما أرجو أن أفرغ له فى قراءة مستقلة، لكشف وظائفها الإنتاجية المتعددة، والمؤثرة فى النصية، ذلك أن مثل هذه القراءة سوف تعدل من بعض المقولات النحوية حول (العمدة) و (الفضلة)، فكثير مما أطلق عليه النحاة (فضلة) هو من العمد الأساسية فى إنتاج النصية، بل إن النصية لا يمكن أن تعترف بهذه القسمة الظالمة للأدوات اللغوية بين العمدة والفضلة، أى بين الأساسى والهامشى.

وعلى هذا النحو نجد أن بنية (الظرف) لها أهميتها البالغة فى بناء النص لغويا، وقد سبق أن أشرنا إلى الظرف الزمنى (الآن) ودوره فى السرد، وهنا نزيد الأمر وضوحا، ونقول : إن

حضـور الظرف (زمـانا أو مكانا) له دلالتـه المؤكـدة على مـيل النصـية - أحيانا - إلى الأطر الزمـانية، وإعطائها أهمـية قـد تفوق أهميـة الأحداث والشـخوص، ثم ميلها - أحيانا أخرى - إلى الأطر المكانيـة، وإعطائهـا نفس الأهمـيـة، بل إن المكان قـد يصبح هو الشـخصـية الأولى فى النص، وهـنا لا تكتفى النصـية بتـحريك أحداثهـا وشـخوصـهـا فى مكان بعينه، بل تعمـل على توظيف بنية (الظرف) بكثافة لافـتـة، وهذا مـا يمكن أن نلاحظه فى نصوص (أخبار عزبة المنيسى) و (حكايات المدندش فى كفر عـسكر) و (جـارثيـا) في (اهبطوا مـصـر) و (شـبرا) فـى (الابنة فاتن) و (الجزائر) فى (الشمعة والدهاليز).

وقد يكون متحركا كمـا فى نص (موسم الهجرة إلى الشمال) حـيث تتـحـرك الأحـداث فى الخـرطوم ولندن وقـرية الراوى فى السـودان، وقـد يتـحـول المكان إلى عـالم مـتكامل من التـاريخ والأعراف والقيود كما فـى نص (الرهينة).

وفى إطار الأبنيـة الإفرادية نلحظ غواية النصـية الروائية مع دوال مـحددة مثل : الجسد والجسم والنفس والروح، ومـا يتـصل بالجسد من مـعجم الأعضـاء التى تنحـاز- أحيانا- إلى المنطقة العلوية (الرأس) ومـا حـولها، وبخـاصـة عندمـا يتوجـه السـرد إلى التـجـريد (الفكرى) أو (الإدراك) عـمـومـا، ثم تنحـاز - أحـيـانا

أخرى – للمنطقة السفلية، تبعا لتوجهات السرد أيضا، وقد تنحاز الاختيارات الصياغية إلى منطقة الوسط، وكل ذلك رهن بمتطلبات الحكى وتعامله مع الشخوص.

وفى هذا الإطار – أيضا – نشير إلى غواية الروائية مع (معجم الأسرة) : الأب، الأم، الزوج، الابن. الخال، الجد، الأخ، وما يتصل بكل هؤلاء أو يرتبط بهم بصلة القرابة أو النسب ، ويرتفع معدل تردد هذا الحقل فى النصوص العائلية، وإن لم يكن ذلك بلازم، ففى نص (الرهينة) – بالرغم من عدم انتمائه إلى النصوص العائلية – يرتفع تردد هذا المعجم على نحو لافت، حيث تبلغ مفردات هذا الحقل مائة مفردة، ثم يرتفع التردد فى نص (موسم الهجرة إلى الشمال) إلى مائتين وسبع وتسعين مفردة، ولا شك أن المعدل سوف يبلغ ذروته فى نص مثل نص (أربع وعشرون ساعة فقط) بوصفه نصا عائليا.

وخلال الإطار الإفرادى يتم استدعاء (حق اللون) بوصفه نافذة يطل منها الإبداع على عالمه، ومتابعة هذا الحقل تقتضى استحضار مردوده المعجمى والشعبى والأسطورى، حتى تتجلى إطلالة النص على عالمه المادى والمعنوى، البشرى وغير البشرى، الخارجى والداخلى.

والرصد الإحصائى لحقل اللون يمكن أن يؤكد غواية النصية

مع هذا الحقل:

اسم النص	عدد المفردات اللونية	معدل التردد
١ - أخبار عزبة المنيسى	٢٤٨	مفردة لكل صفحة تقريبا
٢ - الشمعة والدهاليز	١٦٦	مفردة لكل صفحة تقريبا
٣ - قناديل البحر	٩٩	مفردة لكل صفحة تقريبا
٤ - صخب البحيرة	١٥٩	مفردة لكل صفحة تقريبا
٥ - حكايات المدندش	٩٦	مفردة لكل صفحة ونصف تقريبا
٦ - صالح هيصة	١٨٩	مفردة لكل صفحة ونصف تقريبا
٧ - موسم الهجرة إلى الشمال	٩٦	مفردة لكل صفحتين تقريبا
٨ - الرهينة	٩٤	مفردة لكل صفحتين تقريبا
٩ - التبر	٦٥	مفردة لكل صفحتين تقريبا
١٠ - الابنة فاتن	٣٧	مفردة لكل أربع صفحات تقريبا

ومثل هذا الإحصاء لن يكون مجديا إلا إذا تحركت المتابعة الكمية إلى ظواهر اللون المختلفة، وسيطرة لون أو أكثر على النص، ثم تحويل هذا الكم إلى طبيعة كيفية تكشف عن رؤية العالم فى هذا النص بكل محتوياته.

- ٥ -

إن اتكاء القراءة على المادة اللغوية ببعديها الكمى والكيفى، وجانبيها الإفرادى والتركيبى، يعنى أنها تعاملت مع النصية

حالة انغلاقها على ذاتها، والتفافها حول مكوناتها الداخلية. لكن النصية لم تعد تقبل التعامل معها فى إطار هذا الانغلاق الصارم، ذلك أن المنجز الأخير فى الخطاب النقدى لم يعد يعتمد كثيرا على هذا الانغلاق، لأنه ضد طبيعة النصية ذاتها، التى انفتحت انفتاحا هائلا على غيرها من أجناس القول المختلفة، ولا يكاد يفلت نص روائى من مثل هذا الانفتاح، مع نوع من التمايز بين النصوص، إذ إن هناك نصوصا تفتح نوافذها وأبوابها لاستقبال الوافد من النصوص الأخرى، وهناك نصوص أخرى تفتح الأبواب فقط، أو النوافذ فقط، لهذا الاستقبال، ومن النادر أن يخلص النص لذاته.

ومتابعة هذا الانفتاح تفصيليا أمر لا تحتمله هذه القراءة، وإنما هو فى حاجة إلى قراءة مستقلة ترصد تقابل الحاضر مع الغائب، وطبيعة هذا التقابل، وحدوده التناصية، وإنما نشير هنا إشارة سريعة إلى أن النصوص الروائية تميل فى انفتاحها إلى استدعاء النصوص المقدسة بالدرجة الأولى : القرآن والحديث النبوى والتوراة والإنجيل، ثم يلى ذلك النصوص الشعبية والأسطورية، ثم النصوص الإبداعية من رواية وقصة وشعر.

ولا شك إن استدعاء هذه النصوص الغائبة محكوم باحتياجات السرد، وهى احتياجات سياقية وحدثية وشخصية ،

مع ملاحظة أن هذا الاستدعاء قد يكون مباشرا وغير مباشر، وواضحا وخفيا، وقد يحضر النص الغائب على حالته التى كان عليها فى سياقه الأصلى، لكنه – فى الغالب – يتخلى عن هذه الحالة ليتمكن من الالتحاق بنسيج النص الحاضر حتى يصبح من العسير الفصل بينهما.

ونكتفى – هنا– بالاشارة إلى مجموعة من النصوص الروائية التى انفتحت على الخطاب القرآنى واستحضرته استحضارا موسعا أو محدودا.

اسم النص	عدد مرات الاستدعاء
١ – الشمعة والدهاليز	٢٢
٢ – اهبطوا مصر	١٢
٣ – أربع وعشرون ساعة فقط	٩
٤ – التبر	٦
٥ – صالح هيصة	٦
٦ – أخبار عزبة المنيسى	٥
٧ – حكايات المندش	٥
٨ – موسم الهجرة إلى الشمال	٥
٩ – قناديل البحر	٣
١٠ – الرهينة	١

القسم الثانى

تعدد الخطابات فى نص «يقين العطش» لإدوار الخراط

-١-

نخطو إلى رحاب هذا النص الإبداعى لإدوار الخراط خلال مدخله الذى لا مدخل له سواه، ونقصد بذلك (العنوان) الخارجى الذى اختاره المبدع، وحاصر به المتلقى فى إطار منطوقه ومفهومه على صعيد واحد، لقد استحال هذا العنوان إلى تعويذة سحرية، لا مفر أمام المتلقى من ترديدها حتى ينفتح أمامه النص أولا، ثم يلجه ثانيا، ثم يعايشه ثالثا.

وهذه (التعويذة) لم تأت مادتها من كتب السحر والشعوذة، وإنما جاء ت من الخطاب العرفانى بكل بعده التراثى، وقد صرح النص الحاضر بهذا الانتماء للعرفانية فى مؤشره الداخلى الذى استحضر مقولة الجنيد :

قد مشى رجال باليقين على الماء

أما من مات على العطش

فهو أفضل منهم يقينا(١)

والمفردتان المكونتان للعنوان الخارجى مبثوثتان فى مقولة

الجنيد، خلال سياق يعطى للسالكين قدرات غير بشرية على مستوى الظاهر الشكلى، لكن هناك من السالكين من لم يتحقق له هذا القدر من تجاوز البشرية، لكنه تفوق (بثبات اليقين).

والعنوان الخارجي يحتاج إلى متابعة داليه متابعة تحليلية تكشف عن وظائفهما، وهى وظائف لابد أن يتكئ عليها المتلقى فى سعيه إلى ولوج هذا النص.

والمفردة الأولى (يقين) تتدخل بدلالتها الوضعية لتزيل (شكا) محتملاً، وتحقق أمرا مقطوعاً به عن اعتقاد داخلى بأنه لا يمكن أن يكون إلا كذلك لمطابقته الواقع.

ويقسم الجرحانى (اليقين) إلى :

علم اليقين : ما أعطاه الدليل

عين اليقين : ما أعطاه المشاهدة

حق اليقين : ما حصل من العلم بما يريد له ذلك الشهود[٢]

ويكاد يجمع أهل الحقيقة على أن (اليقين) الصحيح هو الرؤية المعتمدة على قوة الإيمان، لا مجرد الحجة والبرهان، حيث يدخل القلب طمأنينة تثلجه وتسكنه، بعد أن يمر بمرحلة التردد التى تدخله منطقة وسطى بين اليقين والشك. [٣]

وتتسلط كل هذه الإنتاجية على المفردة التالية (العطش)، بعلاقة (الإضافة) وكما أفرزت المفردة الأولى دلالتها بوضعها فى

نطاق التضاد (يقين – شك)، فإن المفردة الثانية تتحقق إنتاجيتها بهذه الوسيلة – أيضا –، (فالعطش) ضد (الرى)، على معنى أن (العطش) لا يمكن أن يكون له تحقق فعلى إلا عند انعدام الماء، أو على الأقل عند الحرمان من الماء، ويضيف المعجم إلى هذا الناتج الحسى ناتجا معنويا له خطورته فى هذا السياق، إذ يقول ابن منظور : «عطش إلى لقائه : اشتاق» (٤)

ومن هذه المتابعة المعجمية للدالين، نلاحظ أن الدال الأول (يقين) قد حقق علما وثيقا بوجود (العطش) الذى استحال إلى نوع من الاشتياق، والاشتياق لا يكون إلا لغائب، فمن الغائب أو الغائبة ؟.

العنوان تحول – إذن – من صيغته الخبرية، ليصبح سؤالا، أو ليطرح سؤالا، والإجابة عليه تحتاج إلى تجاوز المؤشر الخارجى، والسعى إلى المتن الداخلى لمتابعة الدالين خلال حركتهما الإفرادية والتركيبية المتشعبة، مع توثيق هذه المتابعة بالمؤشرات الإحصائية.

لقد تردد الدال الأول (يقين) – فى المتن – إحدى وثلاثين مرة، ثم تردد – مع بعض المغايرة الصرفية – ست مرات، بجملة تردد تبلغ سبعا وثلاثين مرة، بينما تردد دال (العطش) ثمانى عشرة مرة، واجتمع الدالان معا ثمانى مرات فقط، وهذا الاجتماع كان

يتحقق صياغيا عندما تمتزج مشاعر الحب بمصاحبات شكية، فعندما يتشكك الراوى فى صدق عواطف رامة، لأنها أصبحت عواطف آلية، يأتى التركيب العنوانى بوصفه البنية (المفتاح) قائلا : **«الارتواء الكامل هو يقين العطش»** (٥)، وهو ما يردده الراوى مرة أخرى مصاحبا للحظة الارتواء : **«لو رويت حتى الغصص ما ازددت إلا يقينا بعطشى المقيم»** صـ١٣٣، وإذا كان الارتواء قد تلازم مع (يقين العطش) مع الحرمان واليأس : **«هل يقين العطش إنما يأتى من يأس التحقق»** صـ٣٠١، وهذا التلازم قد احتل مجموعة السياقات المتأخرة، ليصبح اليقين الوحيد المتاح، هو (يقين العطش) صـ٣٠٣، بوصفه أفق الجحيم : **«ليس بعد يقين العطش من جحيم»** صـ٣٠٨.

ويلاحظ أنه عند ينفصل الدال الأول (يقين) عن توأمه (العطش)، فإنه - غالبا - ما يستصحب معه دال (الحب) : **«يقينى بهذا الحب فوق الإيمان»** صـ١٩٩، **«كان ثم حس بالمأوى إلى الحب - إلى ما يشبه اليقين»** صـ٢٩٤، وتتخلى هذه الغالبية الاستصحابية ليستعيد الدال ملازماته الأولى مع (الشك) : **«يقينى قائم ومشكوك فيه»** صـ ٢٥٢. بل إنه قد يجاوز الشك لنفى اليقين ذاته : **«أيقين كأنه وطن أقيم فيه، يقين دائما هو موضع السؤال، ومن ثم فلا يقين»** صـ٢٥٢، لأن **«اليقين مشكوك**

فيه مضروب بالعطب» صـ٣٠١.

أما الدال الآخر (العطش) فعندما ينفرد بالسياق، فإنه يوثر استحضار دلالة (الحب) على نحو من الأنحاء : **«قال: الحب عطش صنع الحب عطش» صـ١٨٢، «كان يموت أن يأخذها إليه، يحضنها، يطفئ عطشا قديما محرقا» صـ٢٨٧**

ويلاحظ أن دال (العطش) كان يخرج من السياق ليستحضر دالا آخر يؤدى مهمته هو (الظمأ) الذى يبالغ فى (شدة العطش)، وعندها يحل «يقين الظمأ» صـ٢٦٦، وإن مال دال الظمأ إلى إنتاج ملازمة بين متعة الحب ومتعة الجسد، صـ٢٠٧.

إن أهمية تردد الدالين مجتمعين أو منفردين، أنهما ينتميان – على نحو مطلق – إلى الذات الراوية، فهى مستقر اليقين، ومحل العطش، ولذا فهى دائمة البحث عن الارتواء، وهو بحث لا نهاية له صـ٣٠٣، على معنى أن (العطش) هو الحقيقة التى لا يمكن الخلاص منها، أما رامة، فهى لا تمتلك نصيبا من هذا اليقين، ولا تمتلك قدرا من هذا العطش، لأنها كائن يعلو على قوانين الوجود، برغم إغراقها فى وجودها الحياتى.

- ٢ -

التأمل فى صفحة العنوان يتكشف معه حضور مؤشر اصطلاحى (رواية) وهذا المؤشر يحاصر المتلقى محاصرة أولية فى إطار بناء إبداعى، عليه أن يحفّز نفسه لمتابعته وفق قانونه الخاص، - وفى رأينا - أن هذا المؤشر خادع إلى حد كبير، ومن ثم فإن المتلقى مطالب بتجاوزه - مؤقتا - انتظارا لما تسفر عنه القراءة، وسوف ترشح القراءة مصطلحا بديلا هو (النص)، بوصفه بنية كلية أنتجتها مجموعة من الخطوط الداخلية بكل مستوياتها اللغوية والنحوية والصرفية، وبكل إمكاناتها الذاتية فى الألفة والتجاوز، وهذه البنية قد تنحاز للراوئية، وقد تبتعد عنها، لكن الانحياز أو التباعد يعتمد على إنتاج النص لذاته بعيدا عن أى مرجعية، فهو القائل والمقول والمقول فيه على صعيد واحد، ولذا فإن نصوصيته رافضة لأية مرجعيات سابقة، سواء أكانت مرجعيات تعتمد العبارة، أم تعتمد الإشارة، فالمرجعيات موجودة لكنها فى معنى معدومة.

إن هذا التحديد البنائى المقترح لقراءة (نص) إدوار الخراط، يعنى - بالضرورة - أن النص قابل لتعدد القراءة، وبخاصة إذا لاحظنا أن انغلاق النص على ذاته لم يكن محكما، وإنما كان -

أحيانا - يتحول إلى (خطاب اجتماعى) ينتمى لواقع بعينه، وفى هذا السياق، لا تصبح المادة اللغوية مجرد نظام، بل مادة اجتماعية وتاريخية، وهنا يعود المرجع ليفرض نفسه، وما علينا إلا أن تتابع أوجه الموافقة والمخالفة بين النص ومرجعه، صحيح أن مثل هذه القراءة تبعدنا عن منطقة الأدبية - وهى الخصيصة الأولى للنصية -، والابتعاد عن الأدبية ابتعاد عن الجمالية، والابتعاد عنها يلغى النص ذاته، ويحيله إلى مجرد مرآة عاكسة، وهى وظيفة سلبية لا تصلح لأن تكون أداة التعامل مع (يقين العطش) خصوصا، ومع إبداع إدوار الخراط على وجه العموم.

لاشك أن تجليات النص الحاضر قد كسرت حاجز النوعية، أو - على حد تعبير إدوار الخراط - (عبر النوعية)، وهذا الكسر لم يعد يسمح لمصطلح بعينه أن يحاصر النص فى إطار بنائية محددة، لكن فى الوقت نفسه، فإن قارئ نصوص الحداثة يدرك إدراكا عميقا لغوايتها مع منطقة (السيرة الذاتية)، سواء في ذلك النص الشعرى، أو النص الروائى والقصصى، ولا يعنينا هنا أن يكون لهذه السيرة مرجع واقعى، إنما الذى يعنينا الشكل البنائى، وهو حاضر حضورا طاغيا فى (يقين العطش)، برغم سيطرة ضمير الغائب، سيطرة تميل به إلى الروائية السردية، لكن هذا الميل لم يستطع حجب الشكل البنائى وانتمائه

إلى منطقة (السيرة الذاتية)، إذ إن حضور ضمير الغياب كان بمثابة أداة استهلالية لكل دفقة من دفقات النص التعبيرية، وسرعان ما يتخلى عن مهمته ليفسح المجال لضمير (المتكلم) ليمارس وظائفه التي تميل بالنص إلى جانب السيرة.

والملاحظ أن الراوى يوظف فى استهلالاته ومفاصل مسروده - غالبا - فعل (القول) بصيغته الماضية - وهو ما سنتناوله فى محور آخر - وهذا الفعل منتج لزمن المضى من ناحية، ودلالة الغياب من ناحية أخرى، لكنه سرعان ما يتخلى عن هذه الوظيفة المزدوجة، ليفسح المجال للضمير البديل لكى يمارس فاعليته فى استحضار (الأنا) المتكلمة، وهذه البنائية ملحوظة بكثافة عالية فى (يقين العطش)، فى مثل قوله :

«قال :

أحبس طوفان الشوق والحب، أحجز أمواجه العارمة التى تهدد بتدمير كل شىء لو أننى أطلقتها.

قال : هل إذا دفنتها فى رمال نفسى المتحركة تموت ؟ أم تزداد شراسة حياتها» صـ١٠ فقد حضر فعل (القول) بزمنه الماضى مرتين، محتويا ضمير الغياب (هو)، لكنه حضور مؤقت، حيث أزاحه ضمير (المتكلم) (أنا) أربع مرات بعد الفعل الأول، ثم مرتين بعد الثانى، فكانت نسبة ضمائر الغياب لضمائر

المتكلم ٢ : ٦.

إن انحياز النص لمنطقة (السيرة الذاتية) سوف يدفع المتلقى لطرح سؤال ملح : لمن هذه السيرة؟. هل هى سيرة له؟. أم سيرة لها؟. أم هى سيرة لهما معا؟.

وإذا كانت السيره له، فمن هو ؟ إن النص لم يفصح عن اسمه (العلم) إطلاقا، فهل كان غياب الاسم العلم يعنى شدة المعرفة حتى لم يعد يحتاج صاحبها إلى اسم يعرفه؟، أم يعنى غياب (العلم) أن الذات مغرقة فى (التنكير) بكل عموميتها الشمولية التى تسمح بعملية الاستبدال، استبدال الذات الراوية بأى ذات أخرى يمكن أن تجد لها مساحة واسعة داخل النص، فتمارس فيها مجموعة وظائف الذات الأصلية، وتستقبل ردود الأفعال التى كانت تستقبلها؟.

ليس فى المتن الذى بين أيدينا ما يرجح أحد الاحتمالين، إذ إن نص (يقين العطش) كان استكمالا لنصين سابقين (رامة والتنين) و (الزمن الآخر)، وقد حضرت الذات باسمها (العلم) فيهما حضورا كثيفا (ميخائيل)، حيث تردد الاسم فى النص الأول مائة مرة وواحدة، وفى النص الآخر مائة وثلاثاً وخمسين مرة، وهو حضور مزدوج الإنتاج، حيث كان ميخائيل مصدر الحكى من ناحية، ومشاركاً فى إنتاج الحدث من ناحية أخرى.

ولا شك أن غـيـاب الاسـم (مـيـخـائيل) غـيـابا مطلقـا فى (يقين العطش) كان غيابا مقصودا، لأن النصية لا تعرف الاعتباطية، وجزمنا بالقصدية فى تفسـيـر هذا الغياب يرجع إلى إحساس خاص يمكن أن يعيشه المتلقى، كما عشته أنا عندما قرأت ثلاثية إدوار الخـراط، وأنا أدرك أنه من المعـيب أن يسـمح الدارس لمشاعره الخاصـة أن تتسرب إلى دراسته، لكننى اقترفت هذا المعيب رغما عنى، ففى كثير من مناطق نص (يقين العطش) كنت أزيح ميخائيل لأحتل مكانه، وأعيش لحظاته (الحزينة) على وجه الخصوص، إنه حزن (الفقد) القائم بالفعل أو بالقوة، وكان يرتفع صوتى صارخا :

«أين أنت يا رامة؟ يا حبيبة العمر ؟ لماذا هجرتنى ؟ ألأنى هجرتك؟ لم يخل قلبى من عشقك لحظة واحدة .... هل نسيتنى رامة ؟ أسقطتنى من حياتك حقا ؟ لن ألومك إذ فعلت، طبعا، لكن هل أملك إلا أن يجتاحنى الألم - كما اجتاحنى دائما - عاصفا مدمرا أحيانا، وكامنا رابضاً فى كل الأحوال» صـ٣٠٥

وبرغم غياب (العلمية) غيابا مقصودا، فإن بعض توابعها كانت تتسلل إلى المتن الحكائى لتشير دون أن تصرح، وربما كانت أهم هذه الإشارات حضور (ميخائيل) رئيس الملائكة صـ٣٠٨، ثم حضور اللواحق المسيحية التى تحيط بالذات

الراوية حضورا صريحا، بجانب حضورها الضمنى فى مجمل النص.

ويمكن ملاحظة هذا الحضور فى مواقف (المفارقة) الموغلة فى (التوحد) بين ميخائيل ورامة؟ **«بين اندفاعك وحكمة تمهلى، بين مصريتك المسلمة الآتية من الشرقية، ومن الأندلس، وبين مصريتى القبطية الآتية من الصعيد، ومن حجارة أبو للو»** صـ١٩٧.

ويطول بنا الأمر لو رحنا نلاحظ هذه التوابع، ومن ثم فإننا نتركها للقارئ الذى يتابعها على طول مسيرة الحكى فى (يقين العطش). وهو حكى يكاد يقترب اقترابا حميما من الحكى فى (المقامات) (حدثنا – حدثنى)، فالراوى هنا يكاد يمتص هذه التقنية القديمة ليصيغها فى إطار حداثى يكاد يوهم بالانقطاع المعرفى الحاد بين الحاضر والموروث، وكأننا فى مواجهة تقنية ضمنية (حدثنى ميخائيل قال)، (حدثتنى رامة قالت).

وتزداد إشكالية (النوعية) فى (يقين العطش) عندما نلاحظ أننا فى مواجهة نص متعدد الخطابات، فالمتن يضم مجموعة من الخطابات التى تتوافق أحيانا، وتتناقض أحيانا أخرى، وكل خطاب يكاد يستقل بإنتاجية دلالية محددة، فهناك (الخطاب المسيحى)، (والخطاب الإسلامى)، و(خطاب الموت) و (خطاب

الأقنعة) إلى غير ذلك من الخطابات التى تعود وتتكامل لتقدم نصا لا يعرف الفارق بين الفردية والجماعية، ولا بين الذاتية والغيرية، وهو ما سوف نعرض له فى محاور تالية.

- ٣ -

وأول الخطابات التى تواجهنا، خطاب (السيرة الذاتية) الذى جاء ت تجلياته الأولى فى تحديد تاريخ ميلاد الراوى، وإن جاء هذا التحديد على نحو غير مباشر، إذ يستدعى السرد لحظة عمل الراوى مع خاله (ناثان) فى إعادة رصف (طريق المعاهدة) الذى أصبح الآن (الطريق الصحراوى)، وكان عمره – فى هذا الوقت سنة ١٩٣٨ – اثنى عشر عاما[٦] أى أنه من مواليد سنة ١٩٢٦، ولو ذهبنا نعمل عمل المحققين، لقلنا إن هناك تناقضا يثير الشك فى صحة هذا التاريخ، إذ إن الراوى (ميخائيل) قد حدد تاريخ مولده فى نصه الآخر (الزمن الآخر) فى عام ١٩١٧[٧]، كما حدد تاريخ التحاقه بالجامعة فى سنة ١٩٤٢، صـ٢٠٦ أى أن عمره آنذاك كان خمسة وعشرين عاما، وهو سن مناسب للالتحاق بالجامعة فى هذا الوقت، وإذا اعتمدنا ما استخلصناه عن سن الراوى فى (يقين العطش) فإن الالتحاق بالجامعة سوف يكون فى سن السادسة عشرة، وهو غير مقبول،

أو غير منطقى، الأمر الذى يهز الثقة فى أن الذى بين أيدينا نوع من السيرة الذاتية الحقيقية، لكنه لن ينفى بحال أن الذى بين أيدينا بناء شكلى ينتمى إلى السيرة، وقد سمح الراوى لنفسه بالحرية الكاملة فى ملء هذا البناء بمحتويات تنتمى للسيرة، ولا تنتمى لها على صعيد واحد، وربما كان ذلك كله عملية تمويه مقصودة لإخفاء معالم هذه السيرة، والتشكيك فى صحتها.

ويتحرك الراوى من هذه المرحلة السنية المبكرة ليصل إلى سن العاشرة، لحظة ظهور (البشارة) فى حياة كل صبى (لحظة البلوغ) التى ربطها السرد بعالم (ألف ليلة)، حيث كان الراوى حبيس وحدته فى غرفته متمدداً على الكنبة الإستنبولى، فجاءته البشارة الجسدية التى اكتملت (بالقذف) حتى بلل ملاءته البيضاء التى حاول إخفاء بللها بمسند الكنبة صـ٢٩٣.

وتصعد السيرة إلى سن الحادية عشرة، حيث تنفتح ذاكرة الراوى على أحداث بعينها لها طبيعتها الإشارية على التكوين الفكرى والثقافى للمراحل السنية التالية، حيث كان الصبى ينفلت حافيا إلى الشوارع الأسفلتية يحمل شبشبه تحت ذراعه، وجلابيته تطير عبر شارع راغب باشا، ثم شارع صلاح الدين، وصولا إلى مبنى كمبانية النور، وهناك يفترش الرصيف بائع الجرائد والمجلات القديمة، فيشترى بعضها، ويستأجر بعضها

الآخر مثل (المقتطف) و (الهلال) صـ٢٣٨، ويلاحظ حرص النص على توظيف (ضمير المتكلم) لزيادة الإيهام بأننا فى مواجهة سيرة ذاتية فعلية.

ويمتد انفتاح الذاكرة إلى سن الرابعة عشرة لاستحضار إضافة تكوينية سوف يكون لها أثرها البالغ فى مسيرة الراوى بعد ذلك، وبخاصة فى العلاقة بين المسلمين والأقباط، وظواهر الإرهاب الطارئة على المجتمع المصرى. ففى سنة ١٩٤٠ ذهب مع خاله لزيارة (عزبة ونيس) فى البحيرة، وقد غرست هذه الزيارة فى نفسه إحساسا عميقا بوحدة المصريين دون نظر إلى الفارق الدينى، حيث كان المسلمون يشاركون القبط فى احتفالاتهم الدينية صـ٢١٢.

وفى هذه المرحلة المبكرة من العمر يستدعى الراوى مجموعة قراءاته الأولى، وهى قراءات متنوعة، بعضها يتصل بالمنتج الأدبى فى العربية مثل (مجنون ليلى) لأحمد شوقى، ومجلة (أبو للو) صـ٢٩٣، وبعضها ينتمى إلى الموروث الفرعونى فى الدين والأدب، وبخاصة ما يتصل (بإخناتون)، وتمتد هذه القراءات للوافد الغربى، وبخاصة أشعار (كيتس وشيلى) صـ٢٧١.

وفى هذه المرحلة المبكرة – أيضا – تجلت مؤشرات غواية الراوى للموسيقى، حيث كان يستمع إلى أغانى عبد الوهاب

القديمة (لما انت ناوى تغيب على طول، مش كنت آخر مرة تقول) فى (الجرامفون) ذى البوق الكبير صـ٢٩٣، وقد صاحبت هذه الغواية الراوى فى مراحله السنية مصاحبة لازمة، لكنها لم تقتصر على البيئة المصرية، بل امتدت إلى الموسيقى العالمية.

ويتجاوز السرد هذه المرحلة المبكرة، لينفتح على مرحلة (النضج) بكل محتوياتها المذهبية والعقائدية، وقد حدد الراوى هذه المرحلة بأنها كانت فى سن العشرين، حيث يستدعى مقولة أحد أصدقائه في أواخر سنة ١٩٤٦ عن ضرورة مراجعة الماركسية سياسيا وفلسفيا. صـ١٠٣، وانتماء الراوى للفكر الماركسى قاده إلى نوع من النضال الثورى خلال (الحلقة التروتسكية) فى الإسكندرية بطبيعتها الأممية. صـ١٥٩، وربما كان هذا الانتماء المذهبى وراء إيمانه بالعدالة المطلقة لكل البشر، ومع هذه العدالة بعمقها الاجتماعى كانت هناك رغبة حميمة فى التبشير بعالم جديد كله عقل وفهم وحدس، ثم قبل هذا وبعده هناك إرادة (الحب) صـ ١١٧.

لقد تابعنا المؤشرات الأولية - فى المرحلة الأولى - لمكونات الراوى الثقافية، وقد استحالت هذه المؤشرات إلى واقع تنفيذى استجابة (لشهوة المعرفة) وشمولية الثقافة. ويطول بنا الأمر لو رحنا نعدد جوانب هذه الثقافة، ونرصد عناصرها التى ازدحم

بها نص (يقين العطش)، سواء أكانت ثقافة أدبية، أم فنية، أم سياسية، لكن اللافت فى ميوله الفنية حبه الشديد للرقص المصرى (على واحدة ونص) صـ٢٠٥.

وفى هذه المرحلة أخذت المكونات الإبداعية تنبئ عن نفسها فى تلك الأشعار التى كان يكتبها خفية صـ ٥٨، صـ٢٢٧. لكن الملاحظ أن الراوى لم يذكر – أبدا – إمكاناته الروائية، ربما كان عدم الذكر اكتفاء بالنص الحاضر الذى ينتمى للروائية على نحو من الأنحاء. وتبلغ السيرة غايتها المحددة سلفا برصد علاقة الراوى مع رامة، وعندما نتناول هذه العلاقة فى هذا المحور، فإنما نتناولها فى مستواها المباشر، أما المستوى غير المباشر فإن له موضعا سوف يأتى.

ويكشف السرد عن البدايات الأولى لهذه العلاقة فى سنة ١٩٧٠، أى أن الراوى كان فى الرابعة والأربعين صـ ١٩٨، واستمرت طوال عمله مهندسا للآثار، حتى صار رئيسا لرامة فى المصلحة صـ٤٩، صـ١٨٤، ثم بعد خروجه للمعاش وعمله استشاريا بالهيئة، مثل بعض المؤامرات المكتبية من إحدى الموظفات (بهية فخرى)، وكيف أنها قد احتفظت بورقة كان قد كتبها لرامة يقول لها فيها : **«أفتقد لمستك الناعمة، وحنك الرقيق»**. صـ٤٠.

- ٤ -

لقد كانت رامة ركيزة السيرة فى (يقين العطش)، حتى إننا لو قلنا إنها سيرة العلاقة بين ميخائيل ورامة لما جاوزنا الصواب، هذه العلاقة التى كانت بداياتها سنة ١٩٧٠، كما سبق أن أشرنا، وهذه البدايات تحتوى على قدر كبير من سذاجة العاشق الذى يخطو أولى خطوات عشقه، بالرغم من أنه لا يمكن القطع إن كانت هذه هى البداية أم النهاية، لكن هذه أو تلك كانت مشغولة بعناصرة (البراءة) التى تساوى (البكارة)، بكارة الأنثى، وربما كانت هذه البكارة هى التى أغوت رامة للاقتراب من الراوى ثم التوحد به على نحو من الأنحاء. (٨)

إن هذه البدايات العشقية المشحونة بالبراءة، أو لنقل : المشحونة بالسذاجة، كان لها مصاحباتها التوافقية من مثل ميل الراوى للبكاء، صحيح أنه ميل قديم، لكنه كان حاضرا على نحو تكرارى مع تلك العشقية، وقد حرص الراوى على تأكيد هذا الميل عندما رصده إجرائيا فى مناسبات مختلفة.

ويمكن إرجاع هذا الحزن مع لوازمه إلى أمرين :

الأول : سيطرة نبوءة مستقبلية على الراوى بأن الآتى مشغول بعناصر الحزن دائما، حتى ولو كانت لحظة الحاضر خالية من هذا الحزن.

الآخر : أنه بطبيعته لا يعرف معنى السعادة، بل إن معجمه يخلو من هذه الكلمة، فهو قد يعرف النشوة، أو التحليق، أو المجد، أو التحقق، لكن (السعادة) ليست من عدته الفكرية صـ٧٣.

ومن هذه المصاحبات (غيرته) الشديدة فى الحب. والغيرة أمر مقبول فى العشق، لكنها - عند الراوى - استحالت إلى كم هائل من الشكوك فى رامة، حتى وهى فى أكمل لحظاتها معه، حتى إنها كانت تدفعه إلى تصرفات معينة كان يخجل منها بعد ذلك صـ١٩٤.

وبرغم الحزن والغيرة، فقد كان هادئا فى أكثر المواقف تأزما، ويمتلك القدرة على التحكم فى تصرفاته، وبهذا الهدوء والتمكن، استطاع أن يساعد رامة فى عملها، وبخاصة بعد أن أصبح رئيسها فى العمل، دفعها للأمام فى مجمل حياتها العملية، حتى إنها كانت تطلق عليه لقب (المعلم) الذى علمها أوليات الترميم، وعلاج الآثار المعطوبة. صـ١٤.

إن استكمال إجراءات السيرة دفعت الراوى إلى طرح بعض أفكاره وميوله العامة والخاصة، فعلى مستوى الخصوص يحرص على إبداء رفضه لما يسمى بالأغانى الشبابية (الهبابية) المسطحة، ويبدو أن هذا الرفض مؤسس على مكوناته الأولى مع

الفن الحقيقى، فن الموسيقى، سواء أكانت شرقية أم غربية صـ١٧٤.

وفى هذا السياق يطرح الراوى عقيدته الوطنية التى تتمسك بالمصرية الخالصة بداية ونهاية، وترفض أى انتماء (ينفى الوطن لحساب الأمة)، أى أنه يرفض ما يسمى (عروبة مصر) وهو رفض قديم سبق أن ردده فى (رامة والتنين)[١٠]، ثم فى (الزمن الآخر)[١١] . ولا شك أن هذا الرفض كان مبرر موقفه من (عبد الناصر) ونظام حكمه الممتلئ بالاعتقالات والسجون، لكن هذا التبرير غير صحيح - فى رأينا - الصحيح أن رفض عبد الناصر كان مؤسسا على فكر عبد الناصر القومى العربى الذى يتنافى مع عقيدة الراوى، وهذا الموقف من عبد الناصر كان مطروحا - أيضا - فى (رامة والتنين) و (الزمن الآخر) صـ٦٤، ثم فى (يقين العطش) صـ٣٢، ١٤٤.

وتوافقا مع هذه العقيدة يرفض الراوى ظواهر بعينها يمكن أن تمثل نوعا من الانتماء العربى على نحو من الأنحاء، مثل زيارة بعض العرب لمصر خلال الصيف، وتكالب النساء العاهرات عليهم صـ١٠٠.

إن محاولة الإيهام بواقعية السيرة دفعت الراوى إلى استحضار أحداث بعينها لها بعدها الحقيقى المعروف، ثم يحاول

إدخال نوع من اللبس على بعض الأسماء، وهو لبس لا يخفى على المتلقى الذى يمتلك قدرا ضئيلا من الإحاطة بالواقع العام فى مصر، وبخاصة مع مرحلة الانفتاح. من ذلك استحضار ظاهرة (سمر وجدى) أخطبوط الابتذال والفساد. صـ٤٥، صـ٢٧٩، والتحريف هنا واضح تمام الوضوح.

ويبالغ الراوى فى استحضار مجموعة من الأسماء ذات الحضور الفعلى فى الواقع المصرى، حيث تحضر الأسماء صريحة أحيانا مثل (دكتور طارق حسن) صـ٥٧، و (عدلى رزق الله) صـ٢٨١، و (رمسيس يونان) صـ١٠٢، وتحضر محرفة أحيانا أخرى، لكنه تحريف غير مبرر - فى رأينا - مثل تحريف اسم الشاعر (أمل دنقل) إلى (رجاء الدنقلى) صـ٢٥١، و (أحمد بهاء الدين) إلى (أحمد ضياء الدين) صـ١٣٢.

وزيادة فى الإيهام بأننا فى مواجهة (سيرة ذاتية) تنفيذية يعمد الراوى إلى تقديم (صفحات تسجيلية) من الأحداث العامة بكل اسمائها، اعتمادا على ما ورد فى الصحف، أو ما جاء فى صفحات التحقيقات النيابية. صـ٢٢٤، وهذا الإيهام كان مبرر أن يرصد الراوى بعض أعماله الإبداعية السابقة مثل (الزمن الآخر) صـ٢٦٤. و (ترابها زعفران) صـ٤٩.

إن هذه الخطوط المتشابكة تعمل على رصد أطراف شخصية

الراوى التكوينية والحدثية، بداية من لحظة الميلاد، وصولا إلى سن السبعين، الذى يجرى فيه هذا الحكى، فقد كان الراوى فى إحدى خلواته يستمع إلى أغنية عبد الوهاب (لما انت ناوى تغيب على طول)، فانفتحت ذاكرته على سماع هذه الأغنية للمرة الأولى وهو فى سن العاشرة، وبعد ستين سنة يستمع إليها الآن (لحظة الحكى) أى فى سن السبعين.

إن هذا الإطار الذى أحاط بالراوى فى خصوصياته وعمومياته، كان من صنعه، أو من وجهة نظره، ويحتاج استكمال هذا الإطار إلى وجهة نظر الآخر، وهو هنا أعز أصدقائه (نور الدين) الذى واجهه صراحة بحالته الحاضرة قائلا :

«فكر قليلا. أنت لا تساوى شيئا عندها، ولا في سوق الرجال على أى حال، لا مال، ولا مركز، الآن بعد أن تركت الوزارة والهيئة، وأصبحت يعنى – مثلى – مجرد مستشار. لست وسيما بصفة خاصة، يعنى، ولا أنت فى ريعان الشباب، كما يقال، ولا من عائلة، ولا شىء، خلّ بالك» (١٢)

- ٥ -

إن متابعتنا للراوى فى المحور السابق، يدفعنا لمتابعة رامة فى هذا المحور، وعلاقة الراوى بها، حيث حضرت رامة على

مستويين، المستوى الأول : حضورها المباشر بوصفها طرفا مؤسسا فى مجموعة الأحداث والأحوال، المستوى الآخر : المستوى الرمزى الذى امتد فى ثلاثية إدوار الخراط : (رامة والتنين – الزمن الآخر – يقين العطش).

وسوف يكون توقفنا أمام النص الأخير (يقين العطش) الذى ازدحم بكم هائل من الأعلام التى بلغت تسعمائة علم وستة، ما بين أعلام للشخوص، وأعلام للأماكن، لكن هذه الكثافة العلمية تكاد تكون موظفة لخدمة علمين محددين : (رامة) التى ترددت ستين مرة، و (ميخائيل) الذى لم يحضر باسمه العلم مرة واحدة، اكتفاء بما قدمه النصان السابقان (رامة والتنين – الزمن الآخر) من ترديد لاسمه العلم. فهل كان تغييب الاسم العلم لميخائيل محاولة لتركيز الضوء على رامة وحدها ؟ على أساس أن مجموعة الأعلام الأخرى مجرد هوامش موظفة لتجلية (رامة) التى استحال اسمها من العلمية إلى رمز كلى، وهو ما تحاول الدراسة أن تتابعه على نحو متابعتها للراوى فى مسيرته الحياتية. ويطول بنا الأمر لو رحنا نتابع علاقة ميخائيل برامة، والأحداث التى جمعتهما على صعيد البث الحكائى، ومن ثم فإن المتابعة سوف تنحاز إلى رامة فى بعدها الرمزى، أو فى بعدها الإسقاطى الذى نرجحه.

لماذا وقع اختيار الراوى على هذا الاسم بالذات ؟ ولماذا ردده ستين مرة، وكأنه نغمة يرددها فى متعة هائلة ولذة غير محدودة ؟ إن المتن الروائى الخالص للطباعة فى (يقين العطش) يبلغ مائتين وتسعين صفحة تقريبا، معنى هذا أنه كل خمس صفحات يتردد اسم رامة، هذا إذا صرفنا النظر عن الضمائر التى تعود إليها حضورا أو غيابا، فهى غير قابلة للحصر، مما يجعلها حاضرة فى كل دفقة تعبيرية.

يقول المعجم إن (رامة) اسم موضع بالبادية، وقيل هو اسم ماء لبنى قيس [١٣] ويبدو أن هذا المكان كان ذا تأثير خاص فى الواقع الإبداعى حتى ردده كثير من الشعراء القدامى، يستحضرون – من خلاله – لحظات بعينها، غالبا هى لحظات تمتلك قدرة البقاء والخلود ومقاومة ظواهر الفناء، يقول **زهير** :

لمن طلل برامة لا يريم عفا وخلاله حقب قديم

ويقولو **جرير** :

حى الغداة برامة الأطلالا رسما تحمل أهله فأحالا

أما ابن عربى، فكانت غوايته مع (رامة) أوغل فى تجربته العرفانية مع **النظام** فى **ترجمان الأشواق**، من ذلك قوله :

– فى سرحة الوادى وأعلام رامة

وجمع، وعند النفر من عرفات

– يا طلولا برامة دارسات

كم رأت من كواعب وحسان

– لو ترانا برامة نتعاطى

أكؤسا للهوى بغير بنان [١٤]

وفى هذا الإطار المكانى يأتى الاسم (الرامة) فى العهد الجديد، يحضر هذا الاسم مضيفا إلى إنتاجيته بعدا مقدسا : **«ولما كان المساء جاء رجل غنى من الرامة، اسمه يوسف، وكان هو أيضا تلميذا ليسوع»** [١٥]، ثم يدخل الاسم فى بناء أسطورى، حيث يطلقه الهنود على طور من أطوار (فنشو) الإله حافظ الكون، وقد تزيا بزى البشر.

معنى هذا أننا فى مواجهة مؤشر سيميولوجى يجمع أبعادا ثلاثة حيث يطلقه الهنود على طور من أطوار (فنشو) الإله حافظ الكون، وقد تزيا بزى البشر.

معنى هذا أننا فى مواجهة مؤشر سيميولوجى يجمع أبعادا ثلاثة : بعدا مكانيا ذا هوامش عاطفية، وبعدا دينيا مقدسا، ثم بعدا أسطوريا له هوامشه المقدسة أيضا، ولا شك أن حضور الاسم فى (يقين العطش) علما لأنثى بعينها قد استحضر معه بعض هذه الهوامش الغائبة بقصد أو بغير قصد.

لكن حضور الهوامش لم يكن مانعا من دخول رامة دائرة

البشرية الحياتية التى تمارسها الأنثى ممارسة يومية، ومن ثم فإن السرد يستحضر هذه الممارسة الحياتية فى رصد (نوع عطرها) صـ٩، (وقيادتها لسيارتها) صـ١٠، و (طريقة نومها) صـ١٢، ١٦، (وعنايتها بالرجال) عموما صـ٥٦، وصداقاتها المتعددة معهم صـ٢٧٥، ولن نتمادى فى رصد عناية السرد بالعلاقة التى ربطتها بميخائيل، لأنها تكاد تستغرق النص فى مجمله.

إن الذى نهتم له فى هذا المحور ليس حياتية رامة، وإنما تعاليها على هذه الحياتية، حتى استحالت إلى طاقة رمزية تفوق حدودها البشرية، وهذه الطاقة لا تمتلك ثباتا يمكن تحديده بدقه، بل هى دائمة التغير والتحول صعودا وهبوطا، تصعد حتى تتلاشى وتستعصى على الرؤية، أو لنقل إنها تصعد (فيما وراء الواقع) صـ٧٩، ثم تهبط حتى تكون (جامعة التناقضات) صـ٩٥.

واللافت أن تحولات رامة لم تأخذ ثباتا من نوع ما، بل تتحرك حركة مزدوجة تحقق لها هذا (الجمع بين التناقضات)، وهذا التحول يستدعى مجموعة من الأعلام التى يطلقها الراوى على رامة، حيث يعود بها إلى (البدء)، فهى (ليليث) حواء الأولى صـ٢٩٩، ثم يصل بها إلى لحظة الحضور (أم منال) صـ٧٥،

وبين المبتدأ والمنتهى تتعدد التحولات التى تقود رامة إلى الزمن الفرعونى، فهى إيزيس، وحتحور، ومريت، ونوت، وريشة معت، ثم ترتفع إلى الأسطورية البعيدة، فهى (نعمة) أخت قابيل وزوجته، ثم هى (عشتروت) إلهة الإخصاب، وهى (سميراميس) ملكة الشبق، وهى دولسينا، وإينانا، ونوريس، وبلقيس، وفينوس الواندالية، وإيزادورا، وإيزولده، وشهر زاد، وزمردة، وديانا، وجنجر روجرز، وأكا، وبهية، وأم البركة، وفاطمة.

إن الراوى لم يكتف بكل هذه التحولات بمؤشراتها العلمية، بل إنه أنهى كل ذلك بإنزال رامة منطقة الألوهية عندما قال لها : «بالفعل لك الأسماء الحسنى» صـ٢٩٩.

- ٦ -

ويرغم هذه التحولات التى تدخل رامة دائرة التاريخ أحيانا، ودائرة الأسطورة أحيانا، ودائرة الفن أحيانا، ودائرة الدين أحيانا، برغم كل ذلك فإنها تعود وتتخلص من كل هذه التحولات لتكون إسقاطا خالصا (لمصر)، مصر التى لا تغلق بابها لطارق أبدا صـ ١٨، مصر التى تمتزج ملامحها بالكنائس والمساجد صـ٩٧، مصر التى تحتضن عنصريها لتصهرهما فى كيان واحد، و(رامة : مصر) «**التى تنازعها الملوك والعشاق حقبة بعد**

حقبة، فتحت لهم ذراعيها البضتين، وساقيها المكينتين، أغرقتهم بحنان أصلى أو مصنوع على السواء، سبيتهم وأميرتهم، أمتهم ومولاتهم، تحت قدميها سقطوا وسورهم الإسار، وفى وهمهم أنهم تبوأوا قبتها» [١٦]

إن (رامة : مصر) التى فتحت أبوابها للعابرين والمعطوبين، سمحت لهم أن يتمتعوا بأنوثتها المسكوبة، لكنها لم تفقد جوهرها برغم محاصرتها من زبانية الصحراء، فقد حمتها أصولها العريقة **«المعابد فى إدفو والسيرانيوم، والهياكل المسماة على القسيسين، والبخور المحروق أمام أضرحة الأولياء الصالحين»**[١٧].

إن هذا الانتماء المزدوج الموحد هو الذى صان (رامة : مصر) وحماها من هؤلاء العابرين المعطوبين، وظلت دائما تحلق فى الأعالى : **«ها أنت تسكنين شجرة الصفصاف العالية، أم الشعور، والجميزة الهائلة، طيرك اليمام، وغذاؤك حب الرمان، يا أم البركة، ربة الخصوبة، أمارة الخير»** [١٨]

إن نص (يقين العطش) يوغل فى استحضار مواصفات رامة بوصفها قناعا (لمصر) المعشوقة الأولى، سواء أكانت المواصفات داخلية أم خارجية، ولذا فإن جسميتها ليست خالصة، بل **«تمتزج فيها أعشاب الساقانا، ونباتات الحلفا على شطوط**

الترع، مع الأشجار الموسمية الباسقة والوحشية، وخمائل الند والنسرين والياسمين والصبار السام فى كثافته الفطرية، مع رهافة فوح الفل، وحرافة الصندل، أنت رامة تحيلين كل شىء فى تبرك الخاص، حتى لو ظلت فيه شوائب التراب، وشوه المسوخ، تظلين براوية وحضرية، قاهرية صعيدية بدوية شرقية، تحترقين فى شمس صحراء قاسية، وهانم من سيدات الأتراك، تدخنين الشبوك العاج بمبسمه الطويل، وتتكئين بملء جسدانيتك على الأرائك العثمانلى الوثيرة فى سحب ناعمة من البخور العطرى ..... مازلت مملوكية رابضة تحت ظلال مشربيتك وعليها عقودك المعدن السمينة، والكهرمان الفلاحى، كبيرة الحبات» (١٩)

لهذا كله ظلت (رامة : مصر) **«دائما الست، ست الكل، سيدة الأرضين، ربة الحب، وإلاهة الأنوثة»** صـ١٣٦. عرفت التوحيد والتدين الصحيح قبل أن تنزل الأديان : **«أنت التى عبدت بتاح رع - آمون الواحد، تحت صور ألف إله من العقرب إلى الكبش، ومن الثور إلى الثعبان، من الصقر إلى فرس البحر، من الجعران إلى الحدأة المحلقة فى أجواز سمائك القاتلة، فى تأليه الجوهر الواحد بأقانيمه الثلاثة، بنيت لنفسك ألف قبة من قباب البازليك تقرع أجراسها فى موسيقى متعاقبة من مياه الزرقة**

الساجية عند نهاية فروع حابى السبعة، إلى جنادل الصخر الشم يصبغها الطين الحبشى الأحمر، فى التوحيد الأخير، أنت رفعت ألف مئذنة شاهقة تتردد منها أصداء التكبير والشهادة والدعوة إلى الفلاح والصلاح فى ترتيل الخشوع العذب القديم، هياكل الآلهة، ومزارات القديسين، وأضرحة الأولياء متناثرة على طول جسدك، شموعها لم تنطفئ قط، وبخورها لم يسقط قط»(٢٠)

لقد أطلنا الاقتباس، هنا، لأن الدفقة تكاد تصرح بحلول رامة فى مصر، أو حلول مصر فى رامة، بمراحلها الدينية التوحيدية، وهذا الحلول يداعب الراوى، فيقترب منه أحيانا ويبتعد عنه حينا آخر، حتى انتهى به الموقف إلى أن يقول لرامة صراحة : **«وطنى بين ذراعيك الناعمتين»** صـ٢٩٩.

إن إسقاط مصر فى رامة ظل بنية ممتدة على طول ثلاثية إدوار الخراط، ففى (رامة والتنين) يناجيها قائلا : **«اسمك العذب يتقطر فى فمى بالمرارة، ولا ألفظه، أعض عليه، نواة لا تتكسر، يا أحلى اسم فى الوجود، يا اسما خلق للخلود .. رامة. رامة»**(٢١)، والمناجاة هنا تكاد تكون مباشرة عندما استدعت إحدى الأغنيات الشهيرة التى تناجى مصر : «يا أحلى اسم فى الوجود يا مصر» مع إحداث إبدال بين (مصر ورامة).

إن رامة التى تضخمت حتى توحدت بمصر، بوصفها

المعشوقة الحقيقية لميخائيل، تعود مرة أخرى للانكماش المحدود؛ فهى قناع للأخت التى غابت غيابا دائما عندما ماتت فى عز بكورتها صـ٢٧٢، وهى (إستير) امرأة خال ميخائيل التى نام على فخذيها الكبيرين الدافئين وهو فى سن السابعة، ثم هى قبل هذا كله قد تحتمل إسقاط (ألام) المشتهاة صـ٢٧٢، أو (الأم) المسيطرة صـ ١٢٨.

لاشك أن مجموع هذه الأقنعة المتضخمة والمحدودة قد أتاحت لرامة مساحة واسعة تتحرك فيها داخل (يقين العطش) مشحونة بأفكار ميخائيل وأرائه التى قد يتحرج من التصريح بها أحيانا بصفته المسيحية، فيحيل الأمر كله إلى رامة بصفتها الإسلامية، وبهذه الصفة أمكنها أن تلاحق المتأسلمين الجدد بالنقد والتجريح، وكشف أقنعتهم التى تخفى كما هائلا من العدوانية الإرهابية، وبهذه الصفة أمكنها أن تتابع حكاية (ميادة) تفصيلا، ورصدت أوهامها وتخيلاتها عن (شقة الدعارة) التى يديرها بعض النصارى، حيث يستغلون بعض الفتيات المسلمات فى هذه المهمة الداعرة [٢٢]

ثم إن رامة (المسلمة) قد أسلمت روحها وجسدها لميخائيل المسيحى علانية دون أن تجد فى ذلك حرجا من نوع ما، فالحب قد صنع منهما كيانا واحدا؛ روحا وجسدا.

«طالما امتزج روحى بروحك، وأكثر. جسمى بجسمك، ليصبحا روح العالم، فإذا هما جسد واحد ملتبس» صـ٢٢١، **«إنهما كيان واحد متعدد الأطراف»** صـ٢٢٩، ويحق هذا التوحد سمح ميخائيل لنفسه أن يتدخل فى مناقشة ظواهر الإرهاب وعدوانيته الثقافية والجسدية، ففى حواره مع رامة يقول لها :
«أما معك، هل أحتاج أن أقول ما أشبعناه قولا، حتى مللنا، مع كل صحته، التعليم من الأول، تطهير الكتب فى المدارس، والكتب الأخرى الشائعة الذائعة رخيصة الثمن جدا، مرمية فى الشوارع، كلها شعوذات وخرافات وشياطين وجن أحمر، وصلت الأمور إلى أن التلاميذ فى بعض المدارس يرفضون تحية العلم فى الصباح بدعوى أن ذلك كفر وحرام وعبادة أوثان وتقديس خرق من قماش»(٢٣)

وضرورة المتابعة الإسقاطية لرامة تقتضى تناول مؤشر كان حضوره ترددياً على مساحة النص، حتى إنه ردده عشر مرات، أولها فى مفتتح نص يقين العطش، وآخرها فى ختامها، هذا المؤشر هو (الرقصة التى لم تتم)، وقد اتخذها الإبداع مدخلا سيميولوجيا للفصل الأول، وظل يستحضرها بين الحين والآخر، دون أن يسمح لها بالاكتمال، لأن اكتمال الرقصة يعنى دماره شخصيا، فلا شك أن هذه (الرقصة) قد استدعت رقصة

سالومى التى طلبت رأس يوحنا المعمدان ثمنا لها أمام هيرودوس، فهل يمكن أن يكون يوحنا هنا إسقاطا للواقع المهدد من الجماعات الإرهابية التى وصلت فى عدوانيتها إلى درجة المطالبة بفرض جزية على النصارى صـ١١٥.

لقد صرح النص بهذا الجانب الإسقاطى للرقصة وحواشيها التدميرية في قوله : **«فى عمق منه، لن يقبل، أو سوف يهلك، حتى لو تقدم لها برأسه على صينية متوهجة بالحب، رأس يوحنا المعمدان لسالومى، لم ترقص هى رقصة سالومى، أو لم تتم رقصتها»** (٢٤)

لقد انتهى الراوى من مهمته دون أن تبلغ هذه الرقصة تمامها، لكن الاحتمال مازال قائما، وإذا كان حز رأس ميخائيل ثمنا لتوحده (برامة : مصر) وخلودها وحمايتها من الإرهاب الجديد، فإنه يقدم رأسه قربانا، بل هو قدمها بالفعل :

«ها هو ذا رأسى على طبق مشتعل، هل اجتزته رامة، أم أنا الذى قدمته طوعا للذبح ؟» (٢٥)

إن نص يقين العطش الذى رحل برامة إلى هذه العوالم البعيدة والقريبة، الأسطورية والواقعية، يعود بها إلى الوجود البشرى بمكونه الروحى والجسدى خلال مناجاة ميخائيل لها

على نحو متقطع يحتفظ للنص بجانب من معطيات (السيرة الذاتية) :

«أريدك. أريدك يا رامة. أموت فيك، أنت جننتنى» صـ١٩

«يا ست رامة يا اللى تتحطى على الجرح يطيب» صـ٨٥

«رامة حضن أمان وحنان» صـ١٧١.

«يا رامة يا أيها الحب الغريب المقيم، ما يجول فى روحى، كل ما أقول هو منك وإليك» صـ١٩٠.

«أنا عطشان، اسقنى يا رامة» صـ٢٢٥

«أين أنت يا رامة يا حبيبة العمر ... هل نسيتنى رامة ؟» صـ٣٠٥

- ٧ -

لقد عرضنا لحضور الراوى الداخلى المشارك، وحضور رامة بمستوياتها المتعددة، ولا شك أن هناك مفردات شخصية وغير شخصية كانت حاضرة أيضا كهامش لهذا أو لتلك، لكن ما طبيعة هذا الحضور ؟.

إنه حضور عيانى له تجلياته النفسية والجسدية والجسمية والروحية، على معنى أننا فى مواجهة لغة جسدية مستهدفة لذاتها بالدرجة الأولى، ومستهدفة لإنتاج الشخوص بالدرجة

الثـانيـة، وسـوف نعـتـمـد المؤشـر الإحـصـائـى فى توثيق هذين المستهدفين :

ترددت مفردة (النفس) ٢٠٩ مرة

ترددت مفردة (الجسد) ١٦٤ مرة

ترددت مفردة (الجسم) ١٠١ مرة

ترددة مفردة (الروح) ٥٥ مرة

وهذا التـردد لم يكن مـتـوازيا فى انتـمـاء المفـردات لكل من الشخصيتين المركزيتين : رامة وميخائيل، حيث جاء التردد على النحو التالى :

	رامة	ميخائيل	مفردات أخرى
النفس	٥٤	١٣٥	٢٠
الجسد	٣٠	١٧	١١٧
الجسم	٣٨	٢٧	٣٦
الروح	١٠	١٩	٢٦

فما هى نواتج هذه المؤشرات الكمية ؟.

إن (النفس) – بوصفـها صـاحبة التردد الأول – تحـضـر إلى المتن الصياغى مصاحبة لإمكانية المعاينة الجوهرية، سواء ارتدت المعاينة للداخل، أم تسلطت على الخارج، تحضر النفس مشحونة بأبعـادهـا العـرفـانيـة، بداية من (النفس الأمـارة) التى تقـود

صاحبها إلى مناطق الشر والعدوانية. ويبدو أن (يقين العطش) كـان نافـرا من هـذه المناطق، ومن ثم تجـاوزها إلى (النفس اللوامة) التى تقف لصاحبها بالمرصاد، تحاسبه على ما فعل، وما ترك، مستهدفة الوصول به إلى منزلة (النفس المطمئنة) التى تنحـاز إلى مناطق الخير، سـعيا إلى مـقام (النفس الراضيـة المرضيـة)، وهذه المنازل جـعلت الدال ينحـاز انحيـازا غـالبـا لميخائيل، فمنه تتفجر الفاعلية الداخلية والخارجية، وربما لهذا آثر بنيـة صيـاغية بعينها (قال لنفسـه)، على مـعنى أن الراوى وضع نفسه فى منطقة محايدة بين الإنتاج والاستقبال، أو لنقل : إنه أصبح (القائل والمقول له) على صعيد واحد، أو لنقل : إنه كان المبدع والمتلقى معا.

إن حضور دال (النفس) وتعلقه بالراوى، قد جعل فاعليته داخلية، أو لنقل : إنها فاعلية تتجه للداخل، وليس كذلك انتماء الدال (لرامة)، لأن هذا الانتماء جعل الفاعلية مزدوجة للداخل والخارج على صعيد واحد، على معنى أن النفسانية كانت استحضارا لحقيقة رامة الوجودية من ناحية، وتأثيرها فى الآخر من ناحية أخرى.

يقول الراوى مفصحا عن هذه الفاعلية : **«ومن زاوية أخرى فإن قولها : (كنت أمقت نفسى) يمكن أن يتضمن غواية ما،**

محجوبة، يمكن أن يكون عرضا لنفسها من طرف خفى، تمقت نفسها لأنها تبذلها من غير أن تصون، أو تحجز شيئا» [٢٦]

دال (النفس) يتردد فى هذه الدفقة الموجزة ثلاث مرات منتميا لرامة، لكن هذه الانتماء يرتد لداخلها بوصفها مستقبلة لحقيقتها النفسانية المرفوضة، ثم يتجاوز الداخل ليتعلق بالخارج، من حيث طرح هذه الحقيقة النفسانية المرفوضة، ثم يتجاوز الداخل ليتعلق بالخارج، من حيث طرح هذه الحقيقة النفسانية على الآخر الذى قد يرفض، وقد يتقبل، ثم تأخذ النفس حقيقتها المحايدة فى نهاية الدفقة.

وفيما عدا ذلك، فإن دال (النفس) يتردد منتميا إلى غير هذين الطرفين المركزيين، لكنه انتماء غير موثر تأثيرا مباشرا فى مسار الأحداث، وبناء الشخوص على نحو ما هو عليه عند ميخائيل ورامة .

وعلى هذا النحو تحضر (الجسدية) محملة بمردودها المعجمى والعرفانى والمسيحى فى آن، حيث تتخلص من الطبيعة المادة لتمتلئ بطاقة شفافة تبعدها عن كثافة (الجسمية)، وتتأكد هذه الشفافية بمؤازرة دال (الروح) الذى يرتفع بالجسد والجسم معا إلى مقام (اللطافة) المحتجبة وراء الكثافة الخادعة، فمن يتابع السرد فى (يقين العطش) يتوهم أنه فى بوتقة من الجسدية

الحسية، لكن تجاوز السطوح إلى الأعماق يتكشف معها أن المتن الحكائى يوغل بحواسه لبلوغ منطقة (اللطافة) التى تنفتح على الجسدية والجسمية، دون أن يلتذ بهما من حيث الحسية، ولكن بوصفهما تجليا للوجود الحق فى آفاقه الإشراقية، ومن ثم لا ينفر من الجسد أو الجسم بوصفهما مدخلا لهذا التجلى.

وإذا كان الراوى (ميخائيل) قد استحوذ على غالبية تردد (النفس)، فإن (رامة) تتغلب عليه فى استحواذها على التردد الغالب لدالى (الجسد والجسم)، لأن حضورها كان هو (اليقين) المتعين، سواء أكان الحضور كثيفا أم شفافا، بل إن العالم - حولها - كان يستمد حقيقته من حضورها ذاته فى مستوييه، ومن ثم كانت جسديتها كينونة مطلقة غير قابلة للامتلاك، يقول الراوى :

«لكنه قال : هذا الجسد لا يمتلك، مع أنه قد انتهك، طوعا، أو رغما، مرات عديدة» (٢٧).

لا يمتلك لأن لطافته وشفافيته تسمح باختراقه إلى ما وراءه، لكن هذا الاختراق لا يعطى لصاحبه حق الامتلاك بحال من الأحوال.

«قال : فيم حرصك الدءوب على أن تقرن الجسد بما تسميه : ما وراء الجسد، طوال الوقت، ما عيب الجسد فى كامل

جسدانيته؟ ما الخطأ فيه ؟ ما وراء الجسد كامن وحيوى ومتخلل فى كل شلو من أشلائه» (٢٨).

لكن الجسدية عند تخلى مساحتها الصياغية (للجسمية)، فإنها تستدعى لوازمها من (الشبقية)، التى تقودهما معاً إلى دائرة الغيبوبة والذوبان والتلاشى، وفى هذا السياق تحضر المفردات العضوية لتؤاز الطرفين فى إنتاج هذه الشبقية، وهذا ما يرصده الراوى عندما يلج مقام (المشاهدة) :

«خلعت رامة حذاءها أولا - كما تفعل قبل أن تغوص فى السرير قبل الحب - نضت عنها بلوزتها الخفيفة، وفكت مشبك الستيان البيج الذى يحتضن نهديها، خرجت من الجيبة بساق عبلة ومسبوكة، ولكن خفيفة الوقع، ثم بالساق الأخرى فى لمح البصر، وانحنت بسرعة، فإذا جسمها الرقراق البض الممتلئ تحت القمر، وإذا هى تتموج - كأنها ليست على الأرض - بحركات بطيئة منسابة، ذراعاها المدملجتان مرفوعتان إلى حجر القمر الذى بدا كأنه يهبط إليها، قرصه الكبير مخضب باحمرار أصهب مسكر، كأنه يستجيب لدعائها، ونهداها يهتزان بموسيقية ساجية تحلل لها جسمه، ولم يعد ثم شىء من هذا العالم» (٢٩)

وتنفصل الجسمية عن الجسدية انفصالا يكاد يكون كاملا

عندما تدخل هذه الجسمية دائرة الكثافة المادية المشبعة بالحيوانية المبتذلة، فالراوى يستدعى إلى رحاب نصه نصا موازيا هو نص (الفساد فى مصر) الذى تجسده الراقصة (سمر وجدى) - يلاحظ التحريف هنا - حيث يكون الجسم منتج هذه النصية الرديئة : **«يومها فى كازينو كليو باترا، أفاضت فى شرح ما أسمته ظاهرة سمر وجدى، الراقصة الشهيرة، وفى وصف جسمها، وابتذالها، واعتبرت أن كل شيء فى مصر هو هذا الابتذال، الشيوع، التفاهة، قالت : إن جسمها أشبه شيء بالأخطبوط متعدد الأطراف، متموج، يهبش، يفيض ويعتصر ..... جسم لزج محيط ينز، مدور، وملفوف، أطراف رقيقة، ولكن قوية كاسرة»**(٣٠)

أما الجسدية فإنها أفق الوجود فى كليته وجزئيته، هى التجلى الخالص، هى اللغة التى لا لغة سواها لمن يبغى الوصول إلى مقام (المشاهدة) العرفانية، وفى دفقة موغلة فى جسديتها تحلق كل هذه المنتجات :

«قال : حب الجسد بالمطلق، أعنى جسدك هنا ليس إلا جسد العالم، جسد كل الرجال، كل النساء، جسد كل الأشياء، جسد السماء نفسها، جسد النجوم والقمر والأحد عشر كوكبا، جسد الياسمين غضا على شجرة، أو مجتثا مضروبا على ناصية

شارع سليمان، جسد فرس البحر ويقر البحر والدلافين الذكية التى تشق البحار بحثا عن رفيق، جسد الدلتا مفتوحة الساقين على البحر المختلط بالأوشاب والأكدار والطمى الخصيب، جسد الصعيد القضيبى المنتصب رمحاً سمهريا لا عوج فيه، أو العوج يؤكد قدرته اللا نهائية على الاختراق ..... تحدثين جسدك ويحدثك، وحواركما لا ينتهى، هل أنا فقرة، جملة، كلمة عابرة فى هذا الحوار ؟ أم لعلنى مجرد نبرة زائلة فى تهدج الجسد، وصلوات تهجده العذبة المرهفة ؟ سلطة هذا الجسد مطلقة»(٢١)

إن الجسدية – فى يقين العطش – توغل فى عرفانيتها عندما تمتزج بغيبوية (الخمر)، على أساس أن هذا الامتزاج يغزل لغة الحب بين الرجل المرأة : **«الحب الجسدانى الكامل بين امرأة ورجل، هو هذا، وكأنه شرط للحوار الكامل، لأنه ليس جسديا فقط، بالضبط، هو الكأس والخمر معا بلا تفرقة ولا انفصال ... رقرقة الصهباء، فى جوهرها الصافى، أم فى شفافية مادة الكأس النضرة القوية»(٢٢)**

وتعود السيادة للراوى فى الاستحواذ على غالبية التردد لدال (الروح)، لأنه بلا روح تنعدم فاعلية كل من الجسد والجسم معا، وبرغم شفافية الروح ولطفها، فإنها قوام كل الماديات، وبذهابها تذهب الحياة ذاتها، وكأن الراوى يعطى لنفسه أحقية بث الحياة

فى كل مفردات الوجود، ورامة مفردة من هذه المفردات، وهو ما صرح به فى ملفوظه الحوارى مع رامة، صحيح أنه حوار بالسلب، لكنه سلب أقوى من أى إيجاب :

«لم يقل لها : هبة الجسد هى نفسها عطية الروح.

بل قال : نعم، هذا كله مفهوم، أعرف، لكنى – بحماقة – كنت أريد هبة الجسد والروح معا» (٣٣)

إن اكتناز الملفوظ – فى يقين العطش – بدوال النفس والجسد والجسم والروح، يعلن عن لغة جديدة قديمة فى الآن نفسه، هذه اللغة التى اعتمدت أبجدية تنفيذية تتوافق مع طبيعتها، هى (الأبجدية العضوية)، وقد ترددت هذه المفردات العضوية تسعمائة واثنتين وتسعين مرة، فإذا أضفنا إليها مفردات النفس والجسد والجسم والروح، فإن المجموع يبلغ ألفا وخمسمائة وإحدى وعشرين مفردة، وإذا كانت صفحات المتن الخالصة للطباعة مائتين وتسعين صفحة، فإن معدل التردد يبلغ خمس مفردات لكل صفحة، أى أن الأبجدية الجسدية حاضرة فى دفقة تعلن عن كونها أداة إنتاج خطاب داخل النص الأول، خطاب جامع لعناصر الجسد والحب والشبق فى سياق يمتد طولا وعرضا، وهو خطاب له أحقية أن يدرس دراسة مستقلة .

واللافت هنا أن هناك توافقا مدهشا بين لغة الجسد

وأبجديتها العضوية، فدال النفس الذى جاء فى أعلى مراتب التردد، يتوافق - مثلا - مع تردد المنطقة العلوية (الرأس) التى حازت أعلى نسبة فى التردد بكل محتوياتها الجزئية، على النحو التالى :

العين	١٠١ مرة
الوجه	٧٩ مرة
الرأس	٥٣ مرة
الشفة	٢٩ مرة
الفم	٢٥ مرة
العقل	١٦ مرة
الخد	١٤ مرة
الأسنان	٨ مرات
اللسان	٧ مرات
الذقن	٦ مرات
الحاجب	٤ مرات
الجفن	٣ مرات
الأذن	٣ مرات
الجبهة	٣ مرات
الأنف	٣ مرات

الشارب	مرتين
الجمجمة	مرتين
المخ	مرة واحدة
الدماغ	مرة واحدة
الصلعة	مرة واحدة

ومجموع مفردات العلوية (الرأس) ثلاثمائة وإحدى وستين مفردة بنسبة ٣٦ ٪ تقريبا من مجموع المفردات العضوية، وهو ما يؤكد أننا فى مواجهة لغة من طراز خاص، تعلو بأبجديتها إلى آفاق غير مطروقة، ولم يكن الجسد إلا الأداة التنفيذية المنشئة لعالم ثنائى الوجود، طرفاه رامة وميخائيل .

- ٨ -

إن خصوصية نص يقين العطش أنه نص (توليدى)، يتوالد داخلة مجموعة من الخطابات، فخطاب الجسد قد ولد (خطاب الشبق) الذى أشرنا إليه إشارة خاطفة فى المحور السابق، وقد أخذت مقدمات هذا الخطاب تجلياتها المبكرة منذ الصفحة الأولى (لنص اليقين) حيث استحالت سيارة رامة (الفولكس واجن) إلى محل مختار لبذور الشبقية :

«رائحة فيها أثارة من اللبن الطازج، والمنى، والبنزين، وعطر

(لافام) الذى يعرفه من رامة» (٢٤)

وتتوالى المؤشرات الشبقية خلال دال مغرق فى انتمائه إليها، دال (العرى) الذى تردد إحدى وخمسين مرة، تسلط على رامة ثمانيا وعشرين مرة، وعلى الراوى أربع مرات، توزع التردد الباقى على المرأة مطلقا خمس مرات، ثم امتد إلى (الآثار) و(الحوائط) و (الأرض) و (الصخور) و (الواقع اليومى) و(الجسد) عموما.

ولم تقتصر فاعلية العرى على إنتاج الشبقية، بل توزعت الفاعلية على الشبقية والانكشاف الحسى والمعنوى، لكن هذا الانكشاف يعمل - فى خفاء - على بث الشبقية فى مفردات العالم الحاضر والغائب على سواء، لكن من بين هذه المفردات جاء عرى رامه تجليا للوجود الأنثوى فى مجده الجسدى الذى تألفه وتأنس إليه :

«قال لنفسه : هى - أيضا - تألف جسدها، تأنس إليه، ترتاح معه.

وهى عارية، أو شبه عارية، جالسة أو نائمة، أحس دائما أنها قريبة إلى هذا الجسد، مطمئنة إليه، بل سعيدة بمجرد وجوده، بمجرد عريه وتجرده، وتحرره، ونقاء معدنه الملىء الكثيف المتطاير من خفته فى الآن نفسه، طيع ولدن وقابل للتشكيل على

ألف نحو»[٣٥]

ويصل التلاحم بين الشبقية والعرى الغاية عندما ينظر النص إلى الجسد على أن الأصل فيه أن يكون عاريا حتى تكتمل بهجته وشفافيته، إن **«عريه كما لو كان حالته الطبيعية»**[٣٦]

وقد سبق أن عرضنا- فى المحور السابق- لتردد مفردات الأعضاء الجسدية، لكن الملاحظ أن الشبقية تؤثر أعضاءً بعينها، تعطيها رعاية خاصة حتى تنتج فاعليتها المباشرة، أو غير المباشرة، ولذا فإن مفردات (الصدر) و(النهد) و(الثدى) تأخذ أهمية خاصة، فيصل ترددها إلى ست وسبعين مفردة، أى أنها تحوز المرتبة الرابعة فى نسب التردد بعد (العين) و (اليد) و (الوجه)، ثم يأتى دال (الفخذ) ليتردد ست عشرة مرة، و (العجز) مع (الردف) و (الدبر) اثنتى عشرة مرة، و (القضيب) أربع مرات، و (الفرج) مرتين.

وتتحرك الشبقية من اختيار دوالها الأثيرة، إلى اختيار رموزها غير المباشرة، حيث تعمل على توظيف اللغة لإنتاج هذه الشبقية، وحيث تتحول بعض الدوال وتخرج من مردودها المعجمى لتمتلئ بدلالة طارئة تنتمى للشبقية انتماء أصيلا، وهذه الظاهرة اللغوية لها حضور غالب فى (يقين العطش)، ونكتفى هنا برصد بعض هذه التحولات اعتمادا على أن الحاضر يشير

إلى الغائب ضرورة .

في إحدى الجلسات التي تجمع بين ميخائيل ورامة يقول الراوي : **«إنها تتلمظ بالكلام الشائق غير المألوف، المدهش في ملاحيته وذكائه، الذي تفيض منه – مع ذلك – أنوثة لا يمكن أن تحجز أو تكبح .... إدارة الشفتين واللسان بالكلام المصنوع في رقة وفي رهافة وفي جرأة وفي تمهل وفي لدونة.. ونعومة، الفم الدقيق المتحرك، واللسان اليقظ الفعال، ولحم الشفتين غير المصبوغتين المضرجتين بدم داخلي .... ينطبق وينفرج، ينضم وينفتح، يمتلئ باللفظ ويفرغ، يمتد هينا هينا حينا، وينقبض .... وهو يرقبها مسحوراً بأداء شبقي يخايل بأنه بذيء، لكنه في غاية البراءة والنظافة»** (٣٧)

كيف يكون هذا كله بريئا بعد شحنه بكل هذه الطاقة الشبقية الهائلة التي تتدفق من كل مفردة ومن كل جملة، ومن الدفقة كلها؟.

إن الراوي يكاد يحيل مواقفه الحكائية والوصفية إلى كتل شبقية ملتهبة، عندما يتوجه بها إلى مناطق بعينها، فعندما يتناول كتاب (شخصية مصر) لجمال حمدان، وقراءة رامة له، يحيل فعل القراءة إلى بوتقة شبقية : **«جاءت بكتاب (شخصية مصر) جلست على الموكيت، وغاص الكتاب الضخم على ملتقى**

الفخذين الممتلئين، وكاد طرفه يغوص في الوهدة المعشوشبة كأنه جزء من لحمها» (٣٨)

وتصعد الشبقية من رمزيتها المعتمة بعض الإعتام، إلى درجة قريبة من المصارحة أو المباشرة عندما يقدم الراوى لوحة خالصة لهذه الشبقية، حيث يرصد وقوف أحد الشباب خلف رامة : **«قال : بالضبط ربما لأنه شاب في الثلاثين من عمره، وراءك، في العتمة، (أمجادك) كلها لابد أن تطبق على صدره»**(٣٩)

وتوغل الشبقية فى هذه الصراحة عندما أصيب إصبع ميخائيل : **«لم تتردد لحظة، التقطت إبهامه، ورفعته إلى فمها، وامتصت قطرة الدم المدورة البطيئة التى نزت من الوخزة، وبقيت هنيهة – تمتص الإبهام برفق، كأنها تستطعم، بحركة تطهير وشهوة معا، توثب لها جسمه كله، ووجد نفسه يتوتر وينعم»**(٤٠)

وتتوجه الشبقية إلى بعض أعضائها الأثيرة (النهدين)(ص ١٦٣، ١٦٤)،(٤١)

ثم تأتى الشفتان ومعهما اليدان (مثل ص٧٩)(٤٢)

إن فعل الشبق بكل جنسيته التفصيلية يكاد يغيب فى (يقين العطش)، إنما الحاضر منه مقدماته ونتائجه، لأن فعل الجنس العادى المبتذل آلى ومكرور حتى الملل، لأنه يخلو من الحنو، إن الإبداع يكون فى فعل الكشف والمشاركة والتواطؤ صـ١٩٠.

معنى هذا أن النص كانت عنايته مسلطة على مؤشرات الشبقية أكثر من عنايته بفعلها الجنسى التام، ولذلك نلحظ عناية الراوى برصد ملابس رامة الداخلية صـ٥٠، وحريص على رصد صورة العجوز الذى يتلصص عليها صـ١٢٤ وحريص على رصد لوحة التقائهما الجسدى فى (البانيو) صـ٢٣٧، حريص على رصد غلمتها عندما أمضت مع صديقها الأمريكى ستة أيام كاملة صـ١٦٢. لكن برغم ذلك – وغيره – فإن فعل الجنس غير حاضر حضورا تفصيليا مباشرا على نحو من الأنحاء.

إن هناك تساؤلات تطرح نفسها فى هذا السياق :

هل كانت (الشبقية) فى (يقين العطش) نوعا من المواجهة الضمنية لظواهر الكبت التى يفرضها الواقع لصالح قيم بعينها لا يرضى عنها الراوى ؟.

هل استهدف الراوى صدم المتلقى فى تقاليده ليؤكد حرية الجسد فى ممارسة حقوقه المشروعة التى وقف المجتمع أمامها فى صرامة وحدة ؟.

هل نحن فى مواجهة (نص الفضح) والكشف والتعرية الذى لا يعترف بفارق بين الجسد والروح، فكلما تتلاقى الأرواح دون خجل، تتلاقى الأجساد في بهجة وافتخار ؟. إن كل ذلك يكاد يلغى تماما (حرمة الجسد) وحرمانه من متعه المشروعة إنسانيا

التى سبقت قوانين التحريم المقدسة.

إن الشبقية هنا فى ارتباطها المزدوج قد حاولت التغلب على ذوبان الجسد أمام سطوة الموت، لأن إغراقه فى هذه البوتقة يحفظ له كينونته الوجودية حية نابضة غير قابلة للتلاشى، ذلك أن الانغماس فى الجسدية يرتفع بالطرفين إلى مقام العرفانية التى تلتذ بالحاضر بوصفه مؤشرا على الالتذاذ بالغائب.

إن الشبقية فى ارتباطها المزدوج بالجسد والروح كانت نوعا من النشوة التى تعلو فوق مبدأ اللذة ذاته، لأنها تمتص بعض خيوط الرومانسية الغائمة وتمزجها بخيوط صوفية تكاد تقترب من (المقدس)، لكنه المقدس الذى لا ينتمى للمطلق، ولا ينتمى للأرضى، أو لنقل إنه يلتحم (بالمحايد)، وهذا الالتحام يوثقه الإجراء اللغوى، ذلك أن هذا (الحياد) له حضور واضح فى (يقين العطش) حيث ترددت دواله إحدى وأربعين مرة، وقد يكون التردد بالملفوظ المباشر أحيانا (حياد)، وقد يكون بالتعبير غير المباشر أحيانا أخرى، ويهمنا من هذا التردد ما كان مرتبطا منه بالشبقية، سواء أكانت الشبقية بالسلب أم بالإيجاب، وسواء كانت الشبقية نابعة من رامة أم من الآخر، فعندما حاول مدير رامة أن يغتصبها فى نيويورك، كان (الحياد) أداتها فى مقاومته والتخلص منه، حيث وقف هذا الحياد حاجزا بينهما :

«خلعت قميص نومى بحركة واحدة، عارية تماما، وتمددت على السرير بلا حراك، قلت له بصوت بارد محايد، لا هو معاد، ولا فيه أننى رجاء أو تضرع : هأنذا عارية تماما. تريدنى ؟. تريد أن تغتصبنى ؟. طيب، تفضل، لن أقاوم، لن أتحرك، سأنام كما أنا، كالجثة، كالميتة، وأتركك تفعل ما تريد. أهذا ما تريد ؟. ... قالت : إنه أفاق عندئذ فجأة وارتد عنها، وخرج من الغرفة دون كلمة، دون أن ينظر إليها» (٤٢)

فالدفقة السابقة تستحضر الحياد بلفظه أولا، ثم بمدلوله ثانيا، ليكون هذا الحياد المزدوج أداة رامة فى إطفاء شهوة مديرها، وإلغاء شبقيته، أو إعاقتها على الأقل .

ولم يكن الحياد – دائما – ضد الشبقية، بل ربما كان واحدا من هوامشها، أو لوازمها، ففى كلام رامة مع نور الدين – صديق ميخائيل – عن الآداب الشبقية الهندية والعربية والمنمنمات الإيروسية، جاء الكلام **«بنبرة صوت تبدو محايدة»** صـ٤٣.

وتظل الحيادية فى ارتباطها بالشبقية عندما تنجلى رامة فى عريها الصريح **«والصلف المحايد»** صـ٩٥، ثم توغل فى لحظة التوحد بين الراوى ورامة : **«هى الآن بين ذراعيه معطاة، كاملة بلا أى فقدان، تامة الوجود وتامة الغياب معا»** (٤٤)

ولأمر ما ارتبط هذا الحياد المباشر وغير المباشر برامة ثمانى عشرة مرة من جملة تردده الواحد والأربعين، وارتبط بالراوى تسع مرات، وإن ظل هذا الارتباط الأخير فى حيز رامة على نحو من الأنحاء فى مثل قوله : **«أظل أحبك دون وفاء لهذا الحب، ودون تخل عنه»**، صـ١٠٦، مما يعنى أن الحياد كان خاصية من خواص هذه العلاقة التى اعتمدت الجسدية، ثم خصبت الجسدية بالشبقية.

- ٩ -

سبق أن أوضحنا أن نص (يقين العطش) من طبيعته أن ينسلخ من حقيقته الروائية التى تتابع حدثا أو مجموعة أحداث بعينها، حيث يستحيل إلى مجموعة من الخطابات التى تتوازى أحيانا، وتتقاطع أحيانا أخرى، وهذا ما لاحظناه فى (خطاب الجسد) الذى أخذ نوعا من الاستقلالية داخل النص، وكذلك الأمر فى (خطاب الشبقية)، وهو ما يمكن أن نلاحظه فى تدخل خطاب إضافى ذى طبيعة مركبة، يمكن أن نسميه (الخطاب المسيحى) الذى يكاد يندمج فى (خطاب الإرهاب) بكل عنفه وضراوته ويلاحظ أن العلاقة بين الخطابين تكاد تكون علاقة أحادية تتحرك من (الإرهاب) (للمسيحية)، وإن حاول الراوى

جاهدا عكس هذه الحركة، بحيث يصبح الخطاب المسيحى (فعلا) لا مجرد (رد فعل) لحركة الإرهاب، ومن ثم جاء (الخطاب المسيحى) ملازما لخطاب الإرهاب أحيانا، ومستقلا بذاته أحيانا أخرى، ولعل المؤشر الكمى يوثق هذا المستخلص الذى نطرحه فى هذا المحور.

إن مجموعة الأعلام التى يحتضنها (يقين العطش) بلغت ثمانمائة وسبعة وتسعين علما، سواء أكان العلم شخصيا أم مكانيا، ولكن من بين هذه الأعلام يستدعى الراوى مائتين وثلاثة وأربعين علما أعجميا، ولا شك أن عجمتها تميل بها إلى جانب (المسيحية) غالبا، فمن الأعلام الشخصية : شتراوس، چيفارا، نابليون، روسو، چورچ صاند، أندريه مالرو، إزرا باوند، إيزادورا، موزار، فلوبير، ومن أعلام الأماكن : باريس، نيويورك، لندن، الشيراتون، البيجال، سوهو، برودواى، شيكاجو، بروكلين، إيليت، جروبى. وينضم إلى هذه الأعلام، الأعلام المسيحية المصرية، وتبلغ مائة وخمسة عشر علما، أمثال : بشاى أبسخرون، القديس متى، عوض لبيب، الأنبا أرمانيوس، أرمانى عزين، الأب يؤانس، مارى جرجس، مجدى فهيم، جورجيت، بطرس، ناثان، ونيس، آماليا، عدلى رزق الله، أستير.

ولكى ينحاز الراوى بنصه إلى هذا التوجه فإنه يسعى أحيانا

إلى تجاوز المرحلة الإسلامية فى تاريخ مصر ليستحضر المرحلة الفرعونية بكل أعلامها أمثال : كيلوباترا، حتحور، رمسيس، مريت، نوت، إيزيس، أمنحتب، معت، حوريس، تحتمس، عنخ، رع، بل إن اختيار اسم (رامة) ذاته كان اختيارا محايدا (رامة ناجى) يصلح أن يكون علما لأنثى مسلمة، ولأنثى مسيحية، وقد حاول الراوى تغييب اسمه العلم، لكنه حاضر حضورا بالغا من عمليه السابقين، فميخائيل يطل علينا من كل دفقة من دفقات السرد، ولو رحنا نحصى ضمائره لطال بنا الأمر، لأنها تتجاوز الحصر.

ويتسع الخطاب المسيحى لمجموعة من الاستدعاءات التى تمتص (الكتاب المقدس)، ويطول بنا الأمر لو رحنا نستحضر مجموعة هذه الاستدعاءات، لكن سوف نشير إلى بعضها، والحاضر يدل على الغائب.

يقول (يقين العطش) **«سمع صوت فى الرامة : بكاء وعويل مرير»** صـ٦٩

وهذا القول يمتص ملفوظ إنجيل متى، الإصحاح الثانى : **«سمع صوت فى الرامة نوح وبكاء وعويل كثير».**

يقول (يقين العطش) : **«ما يجمعه الله لن يفرقه إنسان»** صـ١٦٤.

وهو استدعاء لمقولة إنجيل متى، الإصحاح التاسع عشر : **«الذى جمعه الله لا يفرقه إنسان»** يقول يقين العطش : **«قال بطرس ليسوع : يا سيد إن كنت أنت فمرنى أن آتى إليك على المياه، فقال له يسوع : تعال، ولكن لما رأى شدة الريح خاف وبدأ يغرق»** صـ١٩٩ وهو استدعاء لإنجيل متى الإصحاح الرابع عشر:

«فأجابه بطرس وقال : يا سيد، إن كنت أنت هو فمرنى أن آتى إليك على الماء، فقال : تعال، فنزل بطرس من السفينة ومشى على الماء ليأتى إلى يسوع، ولكن لما رأى الريح شديدة خاف، وإذا بدأ يغرق صرخ قائلا يارب نجنى، ففى الحال مدّ يسوع يده وأمسك به، وقال له : يا قليل الإيمان لماذا شككت»

يقول يقين العطش : **«وقال حزقيال النبى : إن هذا الباب يكون مغلقا لا يفتح ولا يدخل فيه إنسان لأن الرب دخل فيه فيكون مغلقا»** (٤٥)

وهو استدعاء لمقولة إنجيلية (حز قيال ٤٤) :

«ثم أرجعنى إلى طريق باب المقدس الخارجى المتجه للمشرق وهو مغلق، فقال لى الرب : هذا الباب يكون مغلقا لا يفتح ولا يدخل منه إنسان لأن الرب إله اسرائيل دخل منه فيكون مغلقا»

ويأتى الاستدعاء على نحو خفى فى نهاية نص (يقين

العطش) فى ملفوظ الراوى : **«أما رئيس الملائكة فما زال يرقبنى بعينه الرائية التى لا تغمض، مفتوحة أبد الدهر، حية نابضة فى وسط درعــه، تحـدق بلا انتـهـاء، تدحض الشـيـاطين، ولكن لا تبيدها، تهزم التنانين لكن لا تقتلها»** [٤٦]

والفقـرة تمتص جـانبـا من (رؤيا يوحنا)، الإصـحـاح الثـانى عشر :

«وحدثت حـرب فى السمـاء، ميخائيل ومـلائكته حـاربوا التنين، وحارب التنين وملائكته، ولم يقووا، فلم يوجد مكانهم بعد ذلك فى السـمــاء. فطرح التنين العظيم الحـيـة القـديمة المدعـو إبليس والشيطان الذى يضل العالم كله»

ويمتـد الاسـتـدعـاء المسـيـحى إلى (قـصــة آدم والخـروج من الفردوس) صـ١٧٣، امـتـصـاصـا لما جاء فى (سـفر التكوين)، و (قصـة إبراهيم ووقوفه أمـام المذبح لتنفيذ كـلام الرب) صـ١٠٨، امـتـصـاصـا لما جـاء في (سـفر التكوين) أيضـا، و (قصـة بسـالومى التى طلبت رأس يوحنـا ثمنا لرقصـتـهـا) صـ١٠٧، امـتـصـاصـا لما جاء فى إنجيل متى، الإصـحـاح ١٤.

ويسـعى هذا الاسـتدعاء إلى ضـم (رامة) إلى الجانب المسيحى عندما يضفى عليها بعض مـواصـفات إنجيلية : **«مع كل أمجادها سقط تاجـها المعقود من الشوك»** [٤٧]، حـيث ورد (إكليل الشـوك)

فى (إنجيل متى الإصحاح ٣٧)، وفى هذا الإطار يستدعى الراوى بعض الأعياد المسيحية على نحو تفصيلى مثل (أحد الشعانين) صـ ٢١٤، ٢١٥. وعندما يتحرك السرد إلى دائرة (سرقة الآثار) ثم تهريبها، فإنه يحرص على أن يسجل مجموعة الآثار ذات الصبغة المسيحية : **«أيقونات على لوحات خشبية، أبواب الحجاب فى كنائس قديمة عليها صورة الملاك ميخائيل، صليب إيطالى على تماثيل على شكل كنيسة بازليك، صليب إيطالى عليه تمثال ذهبى للمسيح وقاعدته مثلثة عليها رءوس ملائكة»** (٤٨)

وينفتح الخطاب المسيحى على دائرة (الإرهاب) التى أفسح لها اثنين وثلاثين صفحة دارت – فى مجملها – حول اختطاف الإرهابيين لبعض أطفال المسيحيين (أمجد وعادل)، وحول حكاية (ميادة) صاحبة الخيال الخصب عن الشقة المسيحية التى تدار للدعارة وتوظف فيها الفتيات المسلمات، وقد تابع السرد هذه الحكاية متابعة تفصيلية على لسان رامة التى كشفت كذب قصة ميادة بداية ونهاية، وقد استحال السرد فى هذه الحكاية إلى عملية تسجيلية خالصة، وبخاصة ما أحدثته الهجمات الإرهابية من خسائر فادحة فى الكنائس والممتلكات المسيحية. (٤٩)

ويتمادى (الخطاب المسيحى) فى خصوصيته ليقدم مفارقة

ضمنية، طرفها الأول : كينونة هذا الخطاب ومعطياته الجوهرية التى تناولها الراوى على مساحات متباعدة، وطرفها الآخر : (خطاب الإسلاميين) الجدد، وهو ما استحضره الراوى على لسانه حينا، وعلى لسان رامة أغلب الأحيان .

وقد تجلت مؤشرات هذه المفارقة – الضمنية – خلال زيارة رامة للأنبا أرسانيوس أسقف المنيا وأبو قرقاص، وما قاله عن جهوده **«لتهدئة النفوس وامتصاص الغضب عند أبنائنا بالاجتماعات الروحية والقداسات الإلهية، أملا فى إشباع الناس بروح الرجاء والثقة»** (٥٠). وفى مقابل ذلك تأتى عدوانية الإرهابيين المتمسحين بالإسلام ودعوتهم إلى فرض الجزية على النصارى، وتدمير كنائسهم وممتلكاتهم، ثم رد الطرف المسيحى على ذلك بما قاله الرب **(أحبوا أعداءكم باركوا لا عنيكم)** (٥١)

ويحرص السرد على كشف عدوانية الطرف الثانى، ثم تجاوز حضورها الآنى ليرجع بها إلى عمقها القديم، وذلك عندما يستنطق المقدس عوض لبيب والد الطفلين المخطوفين ورفضه للهجرة من بلده : **«لن أترك ناسى وبلدى، لن أترك لهم عظم أجدادى فى ترب العائلة، ليست هذه أول مرة يا بنتى، لم نترك لهم البلد عندما كانوا يعلقون فى أعناقنا صلبان الخشب الثقيلة، ويرغموننا على لبس الزنار، وركوب البغلة بالمندار»** (٥٢)

ثم يرجع السرد إلى لحظة الحضور لاستكمال مكونات هذا التيار الإسلامى الجديد، حيث يرصد بعض عناصر الفساد (سمر وجدى) التى تحولت إلى (اللباس الأبيض) والحجاب والخمار، ثم غيبوبة الموت وعذاب القبر والثعبان الأقرع صـ٤٥.

ويتابع الراوى تسلل هذا التيار إلى الإعلام، ومقولاته عن (الشورى والإمارة والخلافة والعلاج بآيات الكتب السماوية)، ثم مقولات خطباء المساجد والتليفزيون الذين يؤكدون على مفهوم الأمة لا مفهوم الوطن، وأصبح حراما أن نقول : الدين لله والوطن للجميع، فما الذى لم يصبح حراما ؟ الفن، التمثيل، الغناء، الرسم، تعليم المرأة، الجسد كله حرام، عورة، سوأة.[٥٣]

وتتسع المفارقة لترصد آذان الإسلاميين الجدد (المنقول عن البدو بجفاوته وعنفه وخلوه من كل عاطفة» [٥٤]

لقد انتهى السرد من هذه المفارقة الضمنية إلى نوع من المصارحة عندما قارن بين مافيا السرقة عموما، وسرقة الآثار على وجه الخصوص، ومافيا الإسلاميين الجدد، فالأخيرة لا تقل خطورة عن الأولى : **«وكله متاجرة، ومزايدة، ونهب، وتلويث لقيم عليا هى كل مجد البلد» «فأصحاب اللحى الطويلة القادمون من أبو قرقاص، تحولوا إلى سارقى آثار، حتى إنهم سرقوا عينى الأميرة الفرعونية ميريت»** [٥٥]

إن الذى لاشك فـيـه أن (الخطاب المسـيـحى) فى (يقين العطش) كان منوطا بلحظة الحضور وطبيعتها التدميرية، ومخلفاتها الإرهابية التى طالت مصر كلها على وجه العموم، وأبناء ها النصارى على وجه الخصوص، وفى شعرية خشته يعبر الراوى عن كل ذلك :

«قبط ضربتهم بداوة غريبة عن بدن التربة الكهباء، ولكن لا غلاب لهم، ودأبهم دأب باقى أبناء البلد، لا برء لما بتره الأقربون، لكن الرباط بينهم لا ينبت ولا يبلى» (٥٦)

إن هذا (الرباط الذى لا ينبت ولا يبلى) يقودنا إلى رصد خطاب إضافى يلازم الخطاب المسيحى، هو (الخطاب الإسلامى) الذى يكاد يتقاطع مع الخطاب السابق عليه، لكنه لم يستطع أن يستحوذ على مساحة طباعية توازيه، لكنه – على نحو من الأنحاء – كان مؤشرا لحقيقة خالدة عن (وحدة مصر) برغم هذه النتوءات التى تصيب الواقع المصرى فى مراحل تاريخية بعينها، لكنها سرعان ما تذوب تحت سطوة الحب والتسامح، وهذا وذاك قد انفتحت عليه ذاكرة الراوى بين الحين والآخر، ففى سنة ١٩٤٠ كان في صحبة خاله ناثان فى زيارة (عزبة ونيس)، وعاش لحظة مشاركة المسلمين للمسيحيين فى الاحتفال بأعيادهم الدينية صـ ٢١١ – ٢١٤، وتتقدم الذاكرة

لتنفتح على الستينيات فى (قرية نوسا الغيط) حيث تأكدت هذه الروح العظمية التى تجمع المصريين فى بوتقة الوحدة.

وينحاز (الخطاب الإسلامى) إلى إسلاميته، حيث يمتص السرد بعض ملفوظ الخطاب القرآنى ست مرات فى مثل قوله : **«لا شيء يهبط جاهزا من السماء، من لوح محفوظ، ليكن الحب مطلقا»** (٥٧) حيث يتكئ الخطاب الحاضر على قوله تعالى من سورة البروج : **«بل هو قرآن مجيد فى لوح محفوظ»، وفى مثل قوله : «سقطت عليه الغربة كأنها من الطير الأبابيل»** (٥٨) الذى يتكئ على قوله تعالى من سورة الفيل : **«ألم تر كيف فعل ربك بأصحاب الفيل. ألم يجعل كيدهم فى تضليل. وأرسل عليهم طيرا أبابيل».**

ويخصب نص يقين العطش خطابه الإسلامى باستدعاء وفير من الخطاب العرفانى شعرا ونثرا، سواء أكان الاستدعاء بالملفوظ أم بالشخوص الذين توافدوا تباعا إلى رحاب النص : ابن الفارض صـ٢٢، الحلاج صـ٤١، ٢٦٩، النفرى صـ١٦٠، ذو النون : ٢٢١ – ٣٠١، ابن عربى : ٢٦٩.

ويتآزر الحضور الاسمى صراحة أو إشارة مع الملفوظ الصوفى، وهو الأمر الذى لن نفيض فيه فى هذا المحور، لأن الاستدعاء له محوره الخاص به، لكن نشير إشارة سريعة إلى

جانب من هذا الملفوظ الذى حضر فى حوار الراوى مع رامة :
«ألم تكن خطيئتى الأساسية أننى لم يغب عنى شهود ذاتى فى الحب» (٥٩)

ويخصب الراوى هذا الحضور العرفانى ببعض المصطلحات الصوفية مثل (شطحات العشق) صـ ١٠٢، (الحفاظ على الأسرار والبوح) (طمأنينة القلب) صـ٢٦٣، وخلال تردد مثل هذه المصطلحات يعمل السرد على نقل رامة من مستواها البشرى إلى مقام الإشراق برغم جسديتها العارمة :

«التوله، التصوف بالعشق المطلق، تمجيدك وتحييدك وتحديدك معا، التوق إلى معرفتك معرفة شاملة فى استضاءاتك النورانية، وفى مباذلك الأرضية معا، المعرفة الشاملة، الحب الكلى» (٦٠)

- ١٠ -

إن المفارقة التى اعتمدها نص يقين العطش قد اتسعت لاستيعاب خطاب إضافى آخر هو (خطاب الأقنعة) الذى اتكاءً مباشرا على دال (القناع) ذاته، حيث تردد إحدى وستين مرة، لكن هذا التردد يرتفع ارتفاعا حادا عندما يلجأ الراوى إلى لغة نسميها (لغة الضرب) الحسابية، من مثل قوله : (أقنعة كثيرة) صـ١٠٥، ثم يصعد بهذه الكثرة إلى التحديد الرقمى (ألف قناع)

صـ١٠٥، ثم يصعد بهذه يصعد بهذه الكثرة إلى التحديد الرقمى (ألف قناع) صـ١٦٦، ٢٤٤.

إن استدعاء دال القناع، يعنى أن هناك رغبة مضمرة فى (الستر والإخفاء) لتكمل المفارقة مع دال (العرى) الذى ينحاز إلى الانكشاف الظاهرى والباطنى، ومن هنا كانت فاعلية (القناع) على عدة مستويات، فهو يعمل على مستويى الظاهر والباطن كالعرى تماما، ويعمل على مستويى الذات والموضوع،، مثله - فى ذلك - مثل العرى الذى تسلط على الذات الحاكية حينا، وعلى المحكى عنه أحيانا.

لقد استحوذت رامة على دال القناع ثلاث عشرة مرة، بينما استحوذ الراوى على إحدى عشرة مرة، ثم استحوذ (قناع كوناكرى) على إحدى وعشرين مرة، وتوزعت الترددات الباقية على (أقنعة الحياة) عموما، و (قناع الكارتوناج) و(قناع الكونغو). وإذا حاولنا متابعة الدال خلال هذا التردد، فإن (قناع كوناكرى) يأتى فى المرتبة الأولى، هذا القناع الذى اشتراه الراوى سنة ١٩٦٠ من كوناكرى، وظل يلازمه شداً وجذبا منذ هذا التاريخ، حتى استحال من طبيعته المباشرة إلى طاقة حية رامزة لحقائق الوجود المحيط بكل عمقها الأبدى الذى لا يمكن أن يكون له قرار صـ٢٣٨، ثم تنحسر هذه الطبيعة الشاملة

ليستحيل القناع إلى معادل للراوى - على نحو من الأنحاء - فبينهما تبادلات (فى النظر) وفى (المعرفة) صـ٢٤٠، وبينهما تبادلات فى المشاعر الباطنية والظاهرية، ثم تصل العلاقة بينهما إلى درجة الإسقاط، حيث يتم شحن (قناع كوناكرى) بكم هائل من (الحبوط) صـ٢٦٨، ويدرك قانون (الزّمْت) و(الحصار) صـ ٢٦٨، وهو مكونات الراوى ذاته.

لقد حضر (قناع كوناكرى) بوصفه مفرده في بناء (السيرة الذاتية)، ثم أخذ فى التحول ليصير مفردة فى بناء درامية السرد، حيث أصبح طرفا تقابليا مع (العرى)، ثم طرفا تقابليا مع الراوى ذاته، ثم طرفا إسقاطيا مشحونا بتفاعلات تنفى عنه شيئيته ليستحيل إلى كائن حياتى له قابلية إرادية تسمح له بالخلاص من هذا الراوى، بل الخلاص من النص كله، وكأن القناع لم يكن، حتى إنه أثار الشك فى حقيقة وجوده بداية :

«هل كان لدى مثل هذا القناع أصلا ؟» «لعله لم يوجد قط»[٦١]

فهل هذا الشك العميق فى وجود القناع، هو نوع من الشك المضمر فى وجود (السيرة) ذاتها ؟ أم أن قناع كوناكرى هو قناع الراوى الذى تمزق بين (الباطن والظاهر) حتى إنه كان يعيش بأمنية أن يمتلك (وجهه بقناعه) الوحيد صـ١٠٦، بعد أن مر بمرحلة تعدد الأقنعة التى شغلت سيرته الذاتية طولا وعرضا،

فمنذ الطفولة والأمنية التى تشاغله أن يلبس (القناع الفرعونى) : **«قلت لسامى : راودنى قناع أمنحعت الثالث منذ طفولتى»** (٦٢)، فالقناع كان حتما مفروضا من الداخل منذ البدايات المبكرة بوصفه نوعا من مواجهة الحياة التى أرهقته بمفارقاتها الدامية صـ٢٤١، وربما لهذا جاء القناع مشحونا (بالارتداد) تارة، و(بالجهامة) تارة، و (بالألم) تارة، و (بالرضا بالحرمان) تارة، و(بالتخلى) تارة أخيرة، إن هذا القناع – باعتراف الراوى – أصبح **«الجانب الآخر غير المنفصل عما يخفيه»** (٦٣)

إن حضور القناع منتميا للراوى، يتفوق – كميا وكيفيا – على حضوره منتميا لرامة، وبرغم ذلك فإن حقيقة كينونتها الجسدية والروحية (قناعية)، فهى تقول (لا) عندما تقول (نعم)، والرفض عندها نوع من القبول صـ٢٤، وكل ذلك يحتاج إلى قدر من التأمل لاستكشاف حقيقة هذا القناع الخارجى الذى يكاد يشف عما وراءه صـ٣٩.

واللافت هنا أن قناع رامة يمتلك ثباتا لا تمتلكه حقيقتها الوجودية ذاتها. صـ١٠٦، وعلى هذا الأساس الإدراكى بنى الراوى علاقته بها، لا على أن لها قناعا واحدا، بل على أنها تمتلك ألف قناع : **«أنا أعاملك كمبدأ كونى، امرأة واحدة من وراء ألف قناع»** (٦٤) وهذه الكثرة فى الأقنعة كانت كثرة متغايرة،

فالصمت – عند رامة – أحد الأقنعة التى تمتلكها صـ٢٣١، و(الخداع) قناع آخر من ممتلكاتها، وهذا ما أتاح لها أن ترتدى قناع (كليوباترا) صـ٢٧٢، بل إن وجهها ذاته قد هجر حقيقته الجسدية ليستحيل إلى قناع دائم صـ٢٥٥، كما أن تحولاتها أتاحت لها أن تتوحد (بالقناع الأسود) الذى اشتراه الراوى من كوناكرى : **«هى أيضا ذلك القناع الأسود الحى المجسد بكل عضويته وتموجه، ومع ذلك، جامد، حيادى»** (٦٥)

وربما كان ذلك (الحوار الحركى) الذى أداره السرد بين الراوى وقناع كوناكرى، ليس إلا حوارا بينه وبين رامة، عندما لاحظ أن هذا القناع أخذ فى التحرك متجها للسقوط، ومدّ يده ليمسكه، لكنه لم يستطع أن يقاوم حركته، برغم محاولة إمساكه بكلتا يديه، وانتهى الأمر باختفاء القناع نهائيا صـ٢٤٨. وهذا الاختفاء الأسطورى للقناع، يوازى اختفاء رامة فى (يقين العطش)، حيث أخذ الراوى يناديها ويناجيها حال غيابها النهائى : **«أين أنت يا رامة، يا حبيبة العمر، لماذا هجرتنى؟»**(٦٦)

إن توحد رامة بالقناع الأبنوسى كان نوعا من تحريك الدلالة، تحريكا مفارقا من الإخفاء إلى الإظهار، كان نوعا من الوعى الأسطورى برامة التى لم تكمل رقصتها أبد **«من وراء القناع الأسود، من وراء جدار سميك ليست فيه كوة مريعة، أرى رقصتها»**(٦٧)

لقد قاد السرد هذا (القناع) إلى دوائر دلالية فيها من التوافق بقدر ما فيها من التخالف والتضاد، فهو ممتلئ بكم هائل من (الصفاء والشفافية والنقاء) صـ١٠٥، وهو قادر على إنتاج الخيال والتخيل على صعيد واحد. صـ١٦٧، وهو مالك لقدرة الحلول محل الأصل والقيام بدوره كما يحدث فى (السحر الشرير) صـ١٦٧، وهو قادر على الانتقال الضدى، فالمرأة تحمل قناع الرجل، **«والرجل يحمل قناع المرأة، ويتخذ صورتها دون أن يتخلى عن رجولته»** (٦٨) ثم هو – أخيرا– قادر على التخلص من مرجعيته المحفوظة ليستحيل إلى طاقة عرفانية خالصة : **«القناع ملء المتاح، أيصبح الستر انكشافا والحجاب رؤية»** (٦٩)

يقول ابن منظور فى لسانه إن القناع : ما تقتنع به المرأة من ثوب تغطى به رأسها ومحاسنها، ويقول : إن الفارس المقنع هو المغطى بالسلاح. وكان قناع (يقين العطش) نوعا من مواجهة العالم بسلاح وهمى من الأغطية الخادعة، وأهم هذه الأغطية (الحب) «مهما تخفى وراء ألف قناع» (٧٠)

- ١١ -

ويستضيف نص (يقين العطش) خطابا يغذيه بطاقة درامية عنيفة، ونعنى به (خطاب الموت) الذى يكاد يتفوق على سابقيه

كميا، حيث يضم حقله مائة وثمانيا وثلاثين مفردة تتوزع بين : الموت، الشهادة، القتل، الفناء، الاغتيـ ل، الضحية، التهلكة، الجثة، الدفن، القبر، الترب، المأتم، المثوى، الجلاد، التابوت، المومياء، التحنيط.

وينتمى للراوى من هذا الحقل	خمس وثلاثون مفردة
وينتمى لعالم الفراعنة	ثلاث وعشرون مفردة
وينتمى لمنطقة الإرهاب	تسع عشرة مفردة
وينتمى لموت الأصدقاء والمعارف	إحدى عشرة مفردة
وينتمى الموت لرامة	تسع مرات
وينتمى للموت العرفانى	تسع مفردات

وتتوزع باقى المفردات على سياقات متباعدة : موت عبد الناصر، موت الأطفال، النيجيرى الضخم الجثة، الموت الأسطورى لابنة الجنى بالنواة، موت الحب عموما، موت والد سائقة التاكسى، والموت الاحتمالى لسائقة التاكسى، والموت التقديرى لبولا.

إن هذا المؤشر الكمى يربط حقل الموت بالراوى بالدرجة الأولى بوصفه صاحب التردد الأكبر، لكن هذا الربط له تأثيره البالغ على إنتاجية هذا الحقل، حيث يفرغه من دلالته الوضعية الأولى (مفارقة الحياة) ليجعل من الموت الوجه الآخر للحياة، بل

يمكن القول إن انتماء هذا الحقل - الغالب - للراوى، قد جعله يفوق الحياة ذاتها فى حيويته وتدفقه، ويوازى العشق فى عمقه وديمومته، تلك الديمومة التى لا تعرف الوهن، فضلا عن الفناء والتلاشى، وربما لهذا نلحظ أن إغراق الراوى فى حبه يصاحبه استحضار دال الموت ليقاوم به هذا الموت فى الآن نفسه : **«يا رامة أموت فيك»** صـ١٩، **«عينى رامة التى يموت فيهما»** صـ٢٣٤، **«كان يموت أن يأخذها إليه»** صـ٢٨٧، **«أموت أنا فى نزواتك»** صـ٢٩٠.

لقد أصبح الموت - عند ميخائيل - طاقة اختيارية، يوظفها للتوحد برامة بوصفهما (جلادين وضحيتين) على صعيد واحد، ولا غرابة أن تمتزج **«الضحية والجلاد، ألا يتحد الوحش والفريسة فى كيان واحد .... أموت وأحيا، ودائما، بالتناوب، بالتعاقب، فى الآن نفسه معا، أهلك وأبعث حيا من قبرى الجديد»** (٧١)

وبما أن الموت أخذ طبيعة اختيارية من ناحية، وتفوق على الحياة من ناحية أخرى، فإن الراوى كان يتطلبه كلما بلغ دروة النشوة : **«أتمرغ على طياتها الوثيرة فى ويلنرورف، وأشهق فى حميا العشق طلبا للموت»** (٧٢)، ويظل الموت ملازما لميخائيل عندما يبحث عن الدفء عند رامة : **«انحنى عليها، ويدفن وجهه**

فى دغلة شعرها» [٧٢]، وقد أدركت رامة هذا البحث، فكانت تجاويه، وتأخذه **«فى صدرها لتدفن أمه»** [٧٣]

لكن الموت يرتد إلى مرجعيته الوضعية عندما يفارق أفق العشق الذى جمع الراوى برامة، فعندما يتحرك السرد إلى منطقة (الإرهاب) تنفتح ذاكرة الراوى على زمن الخصوبة الوطنية عندما كان يتردد هتاف المصريين «نموت نموت ويحيا الوطن»[٧٤]، لكن الملاحظ أن هذا الارتداد للمرجعية الوضعية قد حافظ على إطار تلاحم الموت بالحياة، لأن الموت من أجل الوطن حياة على نحو من الأنحاء.

وتتكامل رامة مع ميخائيل فى هذا الحقل الصياغى، برغم أن دواله المنتمية إليها محدودة، (تسع مفردات)، لكن هذا التردد للدوال ظل فى إطار (الحياة)، أو فى إطار (المحافظة على الحياة). فعندما حاول رئيس البعثة أن يغتصب رامة فى نيويورك، لم تجد وسيلة لمقاومته إلا أن تستدعى (حالة الموت) المحايدة، قالت : **«سأنام كما أنا، كالجثة، كالميتة، وأتركك تفعل ما تريد .... ميتة أمامك، تفضل إذن»** [٧٥]، وهذا المقاومة السالبة بالموت كانت تتحول إلى تدفق حياتى عندما يعتدل السياق ليجمعها بميخائيل تنصت لشعره، قائلة : «أنا أموت فى الشعر» [٧٦]، ثم تجعل توقفها عن الرقص نوعا من الموت : **«عندما**

أرقص أحس بالحياة، غير ذلك موات وبور» (٧٧)

ويستعيد حقل الموت حقيقته الحياتية عندما يحيط بزمن الفراعنة، بوصفه الزمن الأثير عند الراوى، أو بوصفه الزمن المصرى الصحيح الذى لم يستطع الموت أن ينال منه، أو يحوله إلى مجرد (ماض). إن الزمن الفرعونى هو الزمن الذى لم يتوقف فى مصر برغم ما مر بها من تقلبات سياسية ودينية :

«توابيت الملوك القدامى معمورة زاهية، ليس للموت سطوة عليها»(٧٨)

وهذه الغواية للزمن الفرعونى كانت فاعلا فى دفع رامة – بوصفها إسقاطا لمصر فى جانب من تحولاتها – إلى دخول هذا الزمن الأثير، فهى **«مومياء تتيقظ»** صـ٥٩، وشعرها :

«قناع مومياء ملكية» صـ٧٩، وهى (الأميرة ميريت) التى دخل عليها المعلم زهران قاعة الدفن ورأى المومياء هتف **«يا بوى : الست رامة، الست رامة بعينها ورب الكعبة .. هى والله العظيم .. سبحان الخلاق»** (٧٩)

وبحضور منطقة الإرهاب، يوغل الحقل فى حقيقته المرجعية الدامية توافقا مع طبيعة هذه المنطقة التدميرية، فالإرهابيون لا يعرفون إلا القتل دون تورع، وكل لحظة عندهم لا تتسع إلا للاغتيال صـ١٥٢، وإن كان الموت فى انتمائه للإرهابين يستحيل

إلى شـهادة من وجـهـة نظرهـم **«فـمن قـتل دون عـرضـه فـهـو شـهيد»**(٨٠)، وقد اتخذ الإرهابيون الموت أداة يحاصرون بها كل من يسعون إلى ضمه لزمرتهم، (فسمر حمدى) رمز الفساد، تتحول إلى لبس الأبيض خلف الحجاب والخمار خلال حصارها فى (فلسفة الموت) وعذاب القبر والثعبان الأقرع. صـ٤٥.

ويحافظ الموت على مردوده المعجمى أيضا عندما يطول مجموعة أصدقاء الراوى، لكنه يهجر هذا المردود عندما يتحرك إلى منطقة العرفانية، حيث يعاود الموت حضوره بوصفه امتدادا للحياة، أو بوصفه مرحلة نوم مؤقتة تأتى بعدها اليقظة الحقة، ثم يحضر الموت ببعده المسيحى الذى يمثل قمعا للأهواء وقهرا للنفس من أجل الوصول إلى المطلق الحق.

ويطول الموت الراوى بهذا الاعتبار، أى بوصفه موتا نفسيا لا جسديا، أو لنقل : موتا محايدا بين التدمير والتكوين : **«أحبس طوفان الشوق والحب، أحجز أمواجه العارمة التى تهدد بتدمير كل شىء لو أننى أطلقتها. قال : هل إذا دفنتها فى رمال نفسى المتحركة تموت ؟، أم تزداد شراسة حياتها»**(٨١)

لقد أخذ حقل الموت عدة مسارات مبتعدا عن مردوده المعجمى حينا، ومقتربا منه حينا، ومنفصلا عنه حينا، فهو مع الراوى شىء فوق الحياة ذاتها، ومع رامة أداة حماية من هذه

الحياة، ومع الإسلاميين الجدد كان أداة تدمير، ومع الأصدقاء كان أنشودة فقد، ومع العرفانية كان حالة مؤقتة على المستوى الجسدى والروحى، ثم هو - قبل هذا وبعده - كان طقس الدخول إلى الزمن الأثير؛ زمن المصرية الخالصة، أى أنه كان طقس إحياء لا إماته.

- ١٢ -

إن متابعة نص (يقين العطش) تؤكد أن أحاديته النصية أحادية وهمية، وأن طبيعته هى الكثرة، لكن الكثرة تتجاوز النصية إلى (الخطابية)، نعنى أنه نص واحد متعدد الخطابات كما سبق أن أشرنا، وهذه الخطابات التى عرضنا لها فى المحاور السابقة ليست وحدها هى مؤشر التعدد، بل إن النص يضم غيرها من الخطابات التى لا تقل أهمية عنها، ويطول بنا الأمر لو رحنا نتابعها متابعة كمية وكيفية، فهناك (خطاب الزمن)، وهو خطاب منتشر فى كل مفاصل النص، متعدد الداخل والخارج، متعدد المساحات، وقد تحقق له هذا الانتشار بفاعلية مؤشره الكمى، حيث حاز حقله ألفا ومائتين واثنتين وعشرين مفردة، مثل: (الزمن - الأبد - الديمومة - الوقت - الماضى - القرن - النهار - الليل - العصر - السنة - الغد -

الأمس – الشهر – الأسبوع – الساعة – اليوم – هنيهة – الآن). لكن من بين مفردات هذا الحقل الزمنى يأخذ زمن الحضور أهمية خاصة بوصفه ركيزة تفجر السرد، الذى يتحرك منها حركة بندولية للوراء البعيد أحيانا، والقريب أحيانا أخرى، ويتحرك للأمام الذى يحتوى الآتى المجهول، لكن هذه الحركة المزدوجة لم تستطع أن تتغلب على لحظة الحضور بكل سطوتها التأثيرية، ومن ثم حاز دالها (الآن) على كم مرتفع من التردد، حيث يبلغ مائة وأربعين ترددا، بنسبة ١٢٪ من جملة مفردات الحقل تقريبا .

وهناك (خطاب المفارقة) الذى ترددت له مجموعة من الأبنية المباشرة (الطباق والمقابلة) تبلغ أربعمائة وستين بنية تعمل على إنتاج الثنائية الضدية أحيانا، والثنائية التكاملية أحيانا أخرى، ومن ثم تجلت رؤية الإبداع لعالمه فى إطار هذا الانشطار التكاملى الذى لاحظناه أولا بين (ميخائيل ورامة)، ثم طال مفردات الواقع جملة، ثانيا، لكن هذا التكامل يستحيل إلى تنافر مطلق فى مناطق بعينها، كمناطق (المسيحية والإرهاب). وسواء أكان الانشطار تكامليا أم تنافريا فإنه قد خصب النص بخط درامى عميق تتصادم فيه الشخوص والمواقف والأحداث تصادما فادحا تتكاثر ضحاياه الخارجية والداخلية تكاثرا فرديا

وجماعيا، تكاثرا جزئيا وكليا، ومن ثم تكاثرت ضحايا هذه المفارقات، وربما كانت متناقضة، وإحساسات متقابلة تتوازى مع طبيعة المفارقة فى يقين العطش.

واللافت فى بناء المفارقة فى النص أنها لم تكن تأنف من إنتاج دلالتها من الأحادية ذاتها، فلا مانع أن يكون (الجسد هو الروح) صـ١٢٠، ولا مانع أن يكون الرجل (محبوبا ومكروها) فى الآن نفسه، صـ١١٠، ولا مانع أن تكون الأنثى (صائدة ومصيدة) فى آن صـ٧٥. وهناك (خطاب اللون) بكل تجلياته المباشرة وغير المباشرة، وبكل إسقاطاته ورموزه، وتردد له حقل يضم أربعمائة وعشر مفردات تكاد تستوعب بطبيعتها اللونية عناصر الواقع الحاضر أو الغائب فى (يقين العطش).

ولو أخذنا نموذجا لهذا الاستيعاب الشمولى (رامة) مثلا، فسوف نلاحظ أن حضورها النصى لا يتجلى إلا خلال اللون : (وجهها القمحى) صـ١٢، (عيناها الخضراوان) صـ١٢، وهذه اللونية الملازمة للعينين كانت عالية التردد فى النص [٨٢] و (شفتاها الحمراوان) صـ٢٧٥، و (سمرة وجنتها المضرجة) صـ٢٥٥، و(ناهداها السمراوان) صـ٥٠، و (الحلمة بسمرتها الداكنة) صـ١٦٣، و (الكتفان السمراوان) صـ٢٩، و(الأصابع السمراء) صـ٥٨، و (الأظافر المصقولة باللون اللؤلؤى الفاتح)

صـ٥٨ و (اللون الزئبقى الفضى) صـ١٨٣، وتمتد السمرة إلى (البطن) المصقولة صـ١٤٣، و (الساقين العبلتين السمراوين) صـ٢٨٩، ومثلهما (الفخذين) صـ٧٣، و (القدمين) صـ١٠، و (الرسغ) صـ٢٧، ثم تأخذ السمرة طابعا شموليا فى لون البشرة صـ١٦٩، والجسم صـ٢٥٦.

وتتسع اللونية لكل ما يتصل برامة، فقمصان نومها من النايلون الأبيض صـ٧٣، أحيانا، والأزرق أحيانا أخرى صـ٧٣، وسوتيانها أبيض صـ٢٨٧، وإيشاربها شفاف الاحمرار صـ٣٠٤، وكوفيتها زرقاء، وفستانها حريرى مشجر بالأخضر صـ٤٢، ومدورتها بيضاء، وقرطها أخضر صـ٢٣٤، وخاتمها ذهبى في لون النبيذ القانى صـ٢٥٥.

إن اللونية كانت النافذة التى أطل منها ميخائيل على رامة، مع الاحتفاظ لها بطبيعتها الشفافة النقية : **«أتظلين أبدا بالرغم من كل التباس، نقية حتى فى تعدد ألوانك وظلالك، لن يغمرك الظلام يا رامتى»** (٨٣)

- ١٣ -

إن العناية بتعدد الخطابات فى (يقين العطش) لا تنفى العناية بنصيته، وبخاصة عند انحياز هذه النصية إلى الروائية،

وإن كانت روائية هذا النص روائية رواغة، ما يكاد المتلقى يمسك ببعض خواصها حتى تتسرب منه إلى مسارات ومسالك لا يستطيع الخلاص منها إلا بمجاهدة، ليعود إلى الروائية مرة أخرى، ولا شك أن هذه العودة رهينة بالسردية التى أحكمت سيطرتها على النص ودفعته إلى زمنها الأثير، زمن المضى، وهو زمن مزدوج بطبيعته، لا حتوائه على زمن الحدث ذاته، ثم زمن الحكى الذى يستحضره، والزمنان حاضران فى كل دفقة من دفقات يقين العطش، وقد وظف السرد – فى هذا الإطار – بنيتين بالغتى التأثير، هما بنية (القول) التى ترددت ألفا ومائة وعشر مرات، وبنية (الكينونة) (كان) بزمنها الماضى، ولا يجاوز النص صيغة (كان) إلى (يكون) إلا إذا أخضعها لسطوة النفى (بلم) الذى ينقل زمنها للماضى (لم يكن)، وقد ترددت هذه البنية تسعمائة وعشر مرات.

إن سيطرة البنيتين قد تجلت فى اتخاذهما مفتتحا لدفقات النص، وهى تسع دفقات استحوذت (كان) على أربع دفقات :

١ – الرقصة لم تتم : **«كان حسه بالفقدان الذى لا يعوض عميقا»** صـ٩.

٢ – جسد غامض الوضاءة : **«كان يجاهد للوصول إلى شىء ما»** صـ٢٠١.

٣ – قناع الأبنوس الأسود : **«كان الماء والفرح يغمرهما»** صـ٢٣٧.

٤ – يقين العطش : **«وكانت جنجر روجرز تنظر إلى بعينين ماكرتين»** صـ٢٧١ .

واستحوذ فعل القول على ثلاث دفقات :

١ – دخان معلق فى الهواء : **«قالت له : كنت قد جئت من سدمنت الجبل»** صـ٣٧.

٢ – رمح مكسور : **«ماذا قلت يا أوغسطينوس القديس؟ »** صـ٩٩.

٣ – جسد طعين : **«قالت له : كانت الشمس لم تكد تطلع»** صـ١٣٥.

والدفقتان الباقيتان وظف النص فيهما فعلين ماضيين، الأول فى :

١ – جسد ملتبس : **«رامة مازالت»** صـ٦٧. والثانى فى :

٢ – عينان مفتوحتان فى العتمة **«جاء عم أحمد العريجى»** صـ١٦٩.

ولا ينتقص من سطوة الزمن الماضى تقدم الاسم (رامة) على الفعل (مازالت)، لأن الفعل قد امتد أثره إلى ما سبقه كما امتد إلى ما لحق به، (رامة مازالت). والكثافة الترددية لبنية (القول)

تميل (بيقين العطش) إلى الحكائية الروائية، لأن فعل (القول) يطلق على (الكلام) الذى يلفظه اللسان، أى يحكيه، لكنه موظف هنا لنقل الكلام من الشفاهة إلى الكتابة، وقد أوضح سيبويه أن مهمة هذا الفعل هى الحكى(٨٤) : حكى الكلام الذى تم إنتاجه سلفا، مع إعطائه نوع خصوصية حوارية قريبة مما نطلق عليه (الحوار المحكى)، نلاحظ مثل ذلك فى تبادل فعل القول بين رامة وميخائيل :

«قالت له : اسمع منى بقى. نحن لا نلتقى أبدا مرة أخرى.

قال بلهفة : لا، لا يمكن.

قالت : خلنا عمليين، يعنى، وواقعيين، قد لا نلتقى أبدا بعد الآن.

كما قلت : أنا مسافرة في بعثة إلى متاحف المتروبوليتان، وبروكلين، .... قال بلهفة مكررا نفسه من الصدمة لا يجد شيئا آخر يقوله» (٨٥)

ويستمر الحوار المحكى يعيد إنتاج الملفوظ الشفاهى الذى سبق إنتاجه فى الزمن الأول، زمن الحدث ذاته، وكانت مهمة النص الحاضر نقل ما حدث وما قيل إلى صيغة روائية خلال ثنائية (قالت – قلت).

لكن الملاحظ أن فعل القول – فى يقين العطش – لم تقتصر

وظيفته على هذه المهمة الحكائية، بل إنه تحمل وظيفة إضافية تجاوز الملفوظ الصوتى بطبيعته الخارجية، لتتعامل مع (المعتقد) الداخلى، وتطرحة مجسدا فى مفردات وجمل وفقرات، نلاحظ مثل ذلك فى حوار الراوى مع رامة :

«يقول : تظل كبيرة، غير قابلة للابتذال، غير قابلة للنزول إلى الأرض» (٨٦) . فالراوى هنا لم يستهدف أن يحكى ملفوظه الأول، وإنما استهدف نقل يقينه الداخلى تجاه رامة بكل تضخمها وتعاليها الذى لا يقبل التسفل والنزول.

وإذا كان فعل القول قد حصر مهمته فى الداخل، فإنه – أحيانا – كان يعمل فى إطار الخارج لينقله إلى الداخل – أيضا – وهذه الوظيفة الإضافية قد وقع اختيارها على دال يؤازرها فى مهمتها هو دال (النفس)، وقد تردد الفعل ملازما لهذا الدال حوالى ستين مرة فى مثل : «قال لنفسه : يا سلام يا أخى» صـ٢٣، «قال لنفسه : أنا الذى طلبتها» صـ٢٤.

ومتابعة إنتاجية هذا الفعل – سواء تلازم مع دال النفس أو انفصل عنه – تؤكد أن هذه الإنتاجية كانت كثيفة وشاملة، فبجانب ما رصدناه من نواتج، نلاحظ أن الفعل قد تكون مهمته (المخاطبة) و (الادعاء) و (الابتداع القولى والحدثى) و (الظن).

ولا شك أن هذه النواتج قد شاركت فى استقرار النص –

مؤقتا – فى منطقة الروائية، كما أن تردد الفعل ذاته قد شارك فى إعطاء السرد طابعا صوتيا ذا تأثير قوى على المتلقى، لأنه تأثير مزدوج يدفعه إلى استقبال النص فى أفقه الحضورى أولا، ثم الارتداد من الحضور إلى زمن المضى، زمن الحدث الفعلى ذاته.

ويبدو أن فعل القول قد تمسك بوظيفته الأولى وهى إنتاج (الحوار المحكى) ولم يتخل عنها إلا عندما تستولى (الجسدية) على مهمة الإنتاج ذاته، سواء أكان الاستيلاء ممتدا أو محدودا، وهو الأمر الذى لاحظه الراوى فى قوله :

«كان الحوار الجسدى بينهما من نوع خاص جدا، صادق وحار وواثق من المعرفة ومن التفهم، واثق من أنه لن يساء تأويله، ليس فيه أنانية، وليس فيه غيرية، ليس فيه تعال ولا تصاغر .... قال : أهذا حوار كامل إذن ؟ بل هو تكامل حقا، تغير وتوحد فى الآن نفسه» (٨٧).

أما البنية الأخرى (الكينونة) فكانت وظيفتها الأولى مؤازرة البنية الأولى (القول) فى إنتاج الحكائية، أما وظيفتها الثانية، فكانت دفع هذه الحكائية إلى منطقة الزمن الماضى، سواء أكان الماضى قريبا أم بعيدا.

واللافت أن البنيتين كانتا تميلان إلى التجاور أو التقارب فى

نص يقين العطش، وقد تردد التجاور خمسا وثمانين مرة، أما التقارب فيكاد يستغرق الترددات الباقية، فعلى مستوى التجاور يقول النص : **«قالت : كان البيت خاويا»** صـ٢٦، وعلى مستوى شبه التجاور يقول : **«قالت له : كان واضحا»** صـ١٨، وعلى المستوى نفسه يقول : **«قال : عندما كنا فى أسوان»** صـ٣٧، وعلى مستوى التجاور يقول : **«قال : لكن الرجلين كانا يتهامسان»** صـ٢٠٣.

نلاحظ فى (التجاور) أنه لا يوجد فاصل صياغى بين البنيتين، ومن ثم تتداخل دلالتهما تداخلا حميما يكاد يشكل منهما دلالة واحدة، أما فى (شبه التجاور)، فإن الفاصل كان فى النموذج الأول الجار والمجرور (له)، وفى النموذج الثانى كان الظرف (عند) وكلاهما من الأبنية النحوية التى تمتلك حرية واسعة فى الحركة للأمام والخلف، ومن ثم كان احتلالهما المساحة بين (القول) و (الكينونة) غير مؤثر فى تلاحم دلالتيهما. وفى (التقارب) كان هناك فاصل صياغى حقيقى مكون من (لكن) و (اسمها)، لكنه فاصل محدود لا يفصم العلاقة بين البنيتين فصما كاملا.

ولا نستطيع أن ننهى هذا المحور دون الإشارة إلى أن بنية (الكينونة) كانت ذات تأثير بالغ فى شدّ يقين العطش إلى عالم

الحكى القديم، كما فى المرويات الشعبية، أو حكايات ألف ليلة (كان ياما كان)، وهذه وتلك تعمل على استعادة الزمن القديم، زمن الحلم الذى سعى إليه نص يقين العطش سعيا حميما، وبخاصة زمن ميخائيل بكل معلباته الثقافية والدينية والعاطفية، حتى إنه يمكن القول إن النص الحاضر كان بمثابة مرثية لهذا الزمن الجميل :

«أهذه مرثية سنتمنتالية لا معنى لها ؟.

أم هى، منّى، مجرد وقوف على حافة المرثية» (٨٨)

ولأمر ما أصر قدامة بن جعفر على ربط صيغة الفعل الماضى (كان) بغرض الرثاء. (٨٩)

- ١٤ -

ولا شك أن هذه المرثية كانت مشغولة بخيوط من الشعرية التى تسللت إلى معظم دفقات النص وهزت انتماءه النوعى، حتى لو أننا ادعينا أننا فى مواجهة قصيدة نثر لما تجاوزنا الصواب، ونظرة سريعة إلى مجمل نص يقين العطش توثق هذا الادعاء، سواء أكانت الشعرية هنا منوطة بالأبنية الصياغية وتشكيلاتها المجاوزة، أو منوطة بالأبنية الإيقاعية بكل صوتيتها الصاخبة حينا، والهادئة حينا آخر، ولا نستطيع فى هذه الدراسة أن نتابع

المساحات الصوتية المحدودة، فهى تكاد تغطى النص فى مجمله، لكن الذى نهتم له هو هذه الصوتية عندما تتسع حتى تشمل الصفحة الكاملة، أو ما يقترب من الصفحة، كالصفحة الثالثة والتسعين مثلا التى اعتمدت حرف (الباء) فى إنتاج صوتيتها، حيث تتردد فى كل دال من دوال الصفحة :

«بيداء معشوشبة يبابها أبيض أصهب، إطباق متراكب، ابتسام مبتئس، بهرج شاحب، ابتلاء بالمباهج» إلخ (٩٠)

إن يقين المبدع بشعرية الدفقة جعله ينقلها إلى ديوانه (طغيان سطوة الطوايا) بوصفها نصا شعريا.

إن انحياز يقين العطش إلى منطقة الشعرية كان وراء غواية صياغية لافتة، هى غياب أدوات العطف، التى تحيل الصياغة إلى سبيكة متلاحمة تتوالى دون فواصل صياغية، حتى ولو كانت هذه الفواصل مهمتها الربط، وهو ما نلاحظه فى بناء الشعر العمودى الذى تتوالى أبياته دون احتياج لهذا الربط الصياغى.

نلاحظ هذا الانسياب الصياغى فى قول يقين العطش :

«قال : التهكم منه، التقليل من شأنه، السخرية به، الشك فى حقيقته، أليست هذه أيضا حيلة سانجة لا تلغيه ولا تنفيه» (٩١)

ويوغل يقين العطش فى شعريته عندما يضيف إلى الصوتية الحرفية، والانسياب الصياغى، الأبنية التعبيرية المفارقة

لمعجميتها، الحاجبة لنواتجها الدلالية الأولى، وبخاصة فى مناطق الثنائية بين ميخائيل ورامة التى آلت إلى التوحد :

«فى عمار موجة اللعب فى البحر تعرف شهوات المعرفة طريقها، لوحدها، شراعها مبسوط حتى آخره، ممتلئ بالرياح البهيجة، استكشاف للعمق تحت السطح الساجى، برفق، ولكن بتصميم وعزم. شعلة مستقيمة ندية ومتوهجة فى آن، تجوس، وتتفحص كنوز المرجان الطرية الحية النابضة، غارقة، دون ألم فى مائها. بين ذراعيه جسم السفينة المدور، هضيم الخصر، وشامخ الصدر، يخوض غمرات يم العرفان، لا يشهق، لا يريد أن يطلق – بعد – صرخة النشوة الأخيرة» (٩٢)

إن لغة هذه الدفقة يمكن أن نطلق عليها (اللغة المرآة)، فى مقابل (اللغة الزجاجية) هذه اللغة التى تسمح لنا باختراقها إلى مردودها المعجمى أو الواقعى أو العرفى، على معنى أنها تنقلنا من اللغة إلى العالم، أما اللغة الأولى فإنها لا تعكس إلا ذاتها، ولا تسمح بأى اختراق صغير أو كبير، لأن الناظر فى المرآة لا يرى إلا نفسه، وكذلك (اللغة المرآة)، وهذه خصيصة اللغة الشعرية الحقة.

وتبلغ الشعرية أفقها الأثير عندما تنفتح على الخطاب الشعرى التراثى عموما، وعلى الخطاب الشعرى العشقى على

وجه الخصوص، وعلى وجه أخص أصوات الشعراء الذين خاضوا غمار تجربة العشق الجسدى وغير الجسدى، أى أن يقين العطش لم يكتف بأصوات شخوصه، بل آزر هذه الأصوات بأصوات إضافية تنتمى - غالبا- إلى منطقة الشعرية، دون أن ينفى ذلك حضور أصوات أخرى خارج منطقة الشعرية، وقد سبق أن رصدنا حضور الشخوص بأصواتها المسيحية والإسلامية، وبأصواتها المحايدة التى حلت فى المتن وشحنته بطاقة هائلة من القداسة التى يمكن اعتبارها قداسة أرضية على نحو من الأنحاء. وسبق أن رصدنا حضور (الأعلام) بكل كثافة، سواء أكان هذا الحضور هامشيا، أم فاعلا فى إنتاج الحكائية، لكن فى هذا السياق سوف نقتصر على أصحاب المغامرة العرفانية العشقية الذين حضروا بأسمائهم تارة، وبملفوظهم تارة أخرى، ويطول بنا الأمر لو تابعناهم متابعة استغراقية، لكن الإشارة تكفى عن العبارة، كما يقول أهل الطريق.

وربما كانت أهم شخصية فى إطار المغامرة العشقية هى شخصية (قيس)، وأهميتها لا تأتى من وظيفتها الإبداعية فحسب، وإنما تأتى من أن كثيرا من العرفانيين قد تقمصوا جانبا من شعريته، بل تقمصوا جانبا من تجربته العشقية المحلقة فى آفاق (الجنون).

نلاحظ – مثلا – استدعاء يقين العطش للمجنون فى قوله :

فيا حبها زدنى جوى كل ليلة

ويا سلوة الأيام موعدك الحشر

استدعاه على نحو يكاد يكون صريحا فى قوله :

إن حبه لم يكن ضروريا أن «يناجيه بمثل ما فعل رصيفه الهذلى القديم، أن يزيده – هذا الحب – جوى كل ليلة، ولا كان ضروريا أن يهتف بسلوة الأيام أن موعدها الحشر» (٩٣)

وهذه المباشرة فى الاستدعاء تتحول إلى نوع من التنصيص؛ عندما تتجه إلى (ذى النون)، يقول الخطاب الحاضر : **«مع بلدياته ذى النون العارف بكل الآلهة : أموت وما ماتت إليك صبابتى، ولا قضيت من صدق حبك أو طارى، وقال معه – بعد ذلك – فى حشاى داء مخامر لا يريم، هد منى الركن وانبث إسرارى»** (٩٤)، فملفوظ ذى النون حاضر بتمامه تقريبا حيث يقول:

تحمل قلبى فيك مـــــالا أبثـه

وإن طال سقمى فيك أو طال إضرارى

وبين ضلوعى منك ما لك قد بـدا

ولم يبـد باديـــــه لأهـــل ولا جـــار

وبى منك فى الأحشاء داء مخامر

فقــد هدّمنى الركــن وانبث إسرارى

وغواية يقين العطش مع ذى النون كان لها حضور واضح، حتى إنه عاد إلى استدعائه بملفوظه مرة أخرى فى قوله : **«أموت – إذن – وما ماتت إليك صبابتى، ولا قضيت من ورد حبك أو طارى»** (٩٥)

أمـــوت وما مـــاتت إليك صـــبابتى
ولا قـــضيت من صـدق حبك أو طارى
مناى – المنى – كل المنى – أنت لى المنى
وأنت الغنى – كل الغنى – عند إفقارى

لكن استدعاء العرفانيين لم يكن دائما بمثل هذا الوضوح، بل إنه قد يعتمد مجرد الإشارة التى تستدعى النص الغائب بتمامه، نلاحظ مثل هذا عندما يستعيد (يقين العطش) بعض لحظات اللقاء بين رامة وميخائيل على شاطئ ميامى. فيقول :

«وهو الذى على حبه للبحر وتدلهه به يخشاه خشية الهلك، ويهجس به دوما أن (سينكسر السفين) (٩٦)

فالسرد هنا يستدعى قطاعا محدودا من ملفوظ الحلاج مع إدخاله سياقا يوافقه، لكنه يستدعى – بالضرورة – لوازمه الحلاجية التى يسعى إليها الإبداع بوعى أو بدون وعى، يقول الحلاج :

ألا أبلـــغ أحـبائى بأنـــى   ركبت البحر وانكسر السفينة
على دين الصليب يكون موتى   ولا البطحـا أريـد ولا المدينة

وعلى نحو أشد خفاء يستدعى نص (يقين العطش) الخطاب الشعرى لإمام الشعراء، امرئ القيس، فعندما يطرح النص الحاضر بعض تساؤلاته الداخليه على رامة يقول :

«هل هى معى ؟ لماذا لا أراها ؟.

أم هى هذا البحر الليلى نفسه ؟» (٩٧)

فهذا البحر الليلى ينتمى إلى منتجه الأول (شاعر الشعراء) امرئ القيس فى قوله :

وليل كموج البحر أرخى سدوله   على بأنواع الهموم ليبتلى

وفى خفاء بالغ – أيضا – يستدعى النص الحاضر (الصبح الكئيب) الذى يساوى الليل كآبة فى قوله : «هل يشرق النوم بصبح كئيب» (٩٨)، وهذا الصبح الكئيب هو – أيضا – صبح امرئ القيس :

ألا أيها الليل الطويل ألا انجل

بصبح وما الإصباح منك بأمثل

إن ما رصدناه هنا لا يستغرق جملة استدعاءات يقين العطش، وإنما يشير فقط إلى طبيعته المنفتحة التى تمتص غيرها من النصوص امتصاصا مباشرا أو غير مباشر، خفيا أو واضحا، اجتزاء أو تنصيصا، فهناك الاستدعاء الكثير الذى قد لا يغيب عن المتلقى النموذجى، إذ يستحضر النص بعض

مقولات النفرى وابن عربى وابن الفارض وجرير وسواهم من أساطين القول.

ويتوافق مع هذا الانفتاح على الخطاب الشعرى الانفتاح على (الخطاب الموسيقى) الذى أوغل فى الموسيقى الإنسانية القديمة والقريبة، واتكأ على الموروث المصرى القريب والحاضر، وبخاصة (سيد درويش) فى تجلياته العشقية (كلنا فى الغرام ما فيش كده) صـ٢٢٢، ومحمد عبد الوهاب فى مناجاته الباكية (لما أنت ناوى تغيب على طول) صـ١٢٩، صـ٢٩٣، ومحمد عبد المطلب فى سعيه للنسيان (كان حلم وراح انساه وارتاح) صـ٢٦٢.

ولا شك أن الإبداع كان واعيا بمحاوراته مع السابقين، وواعيا بوظائف هذه المحاورة فى إنتاجيته الحاضرة من ناحية، ومشاغلة دواخله العاطفية والثقافية من ناحية أخرى، حيث يقول:

«قال : وما كانت صحبتى للشعراء والصوفية القدامى، وشغفى بأغانى الحب المصرية، إلا نوعا آخر من ترميم جوانب الروح المنهارة، صقل للخشونة التى خلفتها عوادى الأيام وتقلبات المحن على حيطانى من جوّه.

قال : أ عبث ! فما فى صحبتهم ولا شغفى – ولا فى الترميم – من عزاء. هو جهد عقيم، أريد أن أكف عنه، ولا أملك إلا أن أمضى فيه» (٩٩)

إن متابعة (يقين العطش) لا تسمح للمتابع أن يفرغ منها دون أن يعرض لخصوصيتها البنائية التى حققت لها نصيتها، ولاشك أن (الراوى) كان أهم الركائز التى حققت النصوصية من ناحية، ومالت بالنص للروائية من ناحية أخرى، خاصة إذا أدركنا أننا لسنا فى مواجهة راوٍ عادى، أو راوٍ سلبى، أو راوٍ هامشى، بل إن الراوى فى يقين العطش يكاد يكون هو ركيزة الحكى، وركيزة إنتاج الحدث، وركيزة إنتاج اللغة، ثم هو ركيزة إنتاج ذاته، ولا يمكن تحديد هذه الركائز وفاعليتها المباشرة أو غير المباشرة، دون تحديد الموقع الذى احتله ذلك الراوى ومارس خلاله هذه الوظائف المركزية، وإن كان الملاحظ صعوبة تحديد هذا الموقع الذى احتله، لأنه كان دائم التحرك من موقع لآخر، ومع كل حركة تتغير الوظيفة، وتتغير الطبيعة الإنتاجية، ويطول بنا الأمر لو رحنا نتابع هذه المواقع متابعة تفصيلية واستغراقية، فهى جديرة بدراسة مستقلة، ومن ثم فإننا سوف نكتفى برصدها خلال أبنية بعينها تتجلى فيها تجليا واضحا، وفيما نرصده إشارة لما لم نرصده، أو لنقل : إن الحاضر إشارة للغائب .

وربما كانت أهم هذه المواقع، منطقة (الداخل) السردى

والحوارى، وقد احتلها الراوى اعتمادا على ضمير المتكلم (أنا) الذى يجسد الراوى داخل الحكى على نحو مباشر، فى مثل قوله: **«عندما ذهبت إلى قرطا جنة، كانت تفور من حولى فى كل مكان قدر تغلى بألوان الحب الحرام، لم أحب بعد، لكننى كنت أحب أن أحب، ولأنه كانت عندى حاجة، ورغبة عميقة الغور راسخة، كنت أمقت نفسى، لأننى لم أكن أحتاج، ولم تكن عندى رغبة»**(١٠٠)

وفى مثل قوله : «كانت جنجر روجرز تنظر إلى بعينين ماكرتين معابثتين ضاحكتين ومغويتين فى وقت معا» (١٠١)

لقد احتل الراوى هنا منطقة الداخل المنتمية إليه فى الاقتباس الأول، والمنتمية إليه فى الاقتباس الأول، والمنتمية لرامة فى الاقتباس الثانى معتمدا على ضميره (أنا) الذى تردد سبع مرات فى الأول، ومرة واحدة فى الثانى خلال الضمير فى (إلىّ).

لكن الملاحظ أن احتلال الراوى لمنطقة الداخل له ولغيره، يجعل رؤيته محدودة بحدود الموقف الذى يشارك فيه سلبا أو إيجابا، ومن ثم فإنه كان يتخلى عن هذه المنطقة ليقف فى (الخارج)، وهذا الخارج يتيح له نوعا من الرؤية الشمولية التى تتمكن من مشاهدة (وجهى العملة) معا، وهنا يتغير الضمير من (المتكلم) إلى ضمير (الغياب) غالبا، كما فى قوله :

«كانت قد قالت له : عندى مشكلة معك، أنت لا تتكلم، ولا تقول، ولا تفضى بما يهجس خاطرك» (١٠٢)

فالراوى هنا قد احتل منطقة خارجية، وأصبح دوره متلقيا، يستمع إلى ما تقوله رامة لميخائيل، صحيح أن (ضمير الغائب) قد تحول إلى (ضمير للخطاب)، لكن المخاطبة ظلت فى إطار الغياب نتيجة لوقوعها تحت سطوة الفعلين (كانت - قالت له).

ويلاحظ أن الراوى لم يكن متغير الموقع فحسب، بل كان - أيضا - متغير الإمكانات والقدرات، فكانت القدرات تبلغ أقصى مداها عند تتعلق (بالمعرفة) عموما، وهذه المعرفة كادت تستوعب ثقافة العالم القديم والجديد فى مجالاتها ومستوياتها المختلفة، بل إن هذه القدرات كانت تطول ما خفى عن الراوى، فنراه يرصد مالم يره اعتمادا على خبراته ومعارفه وتوقعاته الذاتية، فعندما ذهبت رامة للعشاء مع مصطفى الحجار، وعادت من سهرتها، يرصد الراوى كل ذلك دون أن يكون مشاركا فيه، ودون أن تحكى رامة شيئا عنه :

«وعندما جاء ت بعد منتصف الليل، متفتحة متضرجة منفعلة من الأكل والجو الفخم، والنبيذ المنتقى بخبرة» (١٠٣)

بل إن هذه القدرات كانت تطول أعماق رامة الداخلية، وتكشف أبعادا ربما لم تكن رامة نفسها تدركها، وبخاصة علاقتها بجسدها :

«وهى عارية، أو شبه عارية، جالسة أو نائمة، أحس دائما أنها قريبة إلى هذا الجسد، مطمئنة إليه، بل سعيدة به، يعنى سعيدة بمجرد وجوده، بمجرد عريه وتجرده وتحرره ونقاء معدنه المليء الكثيف المتطاير من خفته» (١٠٤)

لكن هذه القدرات كانت تنكمش أحيانا، حتى يخفى على الراوى جانب من الأحداث أحيانا، وجانب من الدواخل العميقة لرامة أحيانا أخرى، فعندما كانت تستدعيه رامة فى الفجر ليحضر إليها فى غرفتها، لم يكن يدرك أبعاد هذا الاستدعاء وأهدافه، لكنه **«أدرك فيما بعد بكثير، أنها كانت تريده أن يأتيها مباشرة من نومه سخنا، لم يتيقظ عقله بعد، العقل الذى تكرهه ويجنبهما معا، تريده أن يجيء إليها من عالم فطرى، عالم الوحوش الأليفة والغاب الضارب فى السماء»** (١٠٥)

إن جهل الراوى كان يدفعه أحيانا أن يترك مساحة الإنتاج لرامة، لتحتل هى منطقة الراوى، وتمارس إنتاج الحدث، بل كانت تمارس إنتاج الشخوص، نلاحظ هذا كثيرا عندما يتوارى الراوى خلف جملة (حكت له)، ثم تدخل رامة إلى السياق الحكائى المتفجر من الفعل (قالت) لتقص - مثلا - حكاية محاولة انتحارها على نحو تفصيلى، وكيف تدخل الدكتور شريف فى آخر لحظة لإنقاذها (١٠٦)

واللافت أن الراوى لم يعط رامة هذا الحق فى إنتاج الحكى

إلا من خلاله الفعل (قالت) الذى يرد الإنتاجية الأصلية لمنتج فعل القول، لا لمنتج مقول القول، وهذه السطوة الإنتاجية للراوى الأول لم تمنع النص من تغييب ملفوظه، وبخاصة إذا كان هذا الملفوظ سؤالا، أو شيئا قريبا من السؤال، فعندما كان الراوى يستعيد – مع رامة – أحداث الفتنة الطائفية فى الصعيد، وكانت هى مصدر الحكى بوصفها المتابعة الفعلية للأحداث، وذكرت ما كان يدور وما يقال من خطب تعيد وتزيد فى أهمية الوحدة الوطنية وخدمة أهداف المجتمع، تدخل الراوى بصوته قائلا : (قالت) :

«لأ طبعا. كيف تسأل ؟ لست طبعا، ولا يمكن أن أكون ضد الوحدة الوطنية أنا ضد الشقشقة بالكلام، والاكتفاء بالخطب، وتبويس الدقون، ثم الانقضاض» (١٠٧)

واضح هنا أن السرد قد غيبٌ ملفوظ الراوى الذى وجه فيه سؤالا لرامة : (هل أنت ضد الوحدة الوطنية ؟)

وتبلغ دكتاتورية الراوى ذروتها عندما كان يستقل بالسرد، ثم يحوله إلى نوع من الجدل الذهنى المجفف، الذى يتفجر من الراوى ثم يرتد إليه، وكأنه وحده صاحب الحق المطلق فى الحضور أو الغياب :

«قال : فى فعل الشبق الحق ليست هناك نتيجة محسوبة، مقننة، معروفة سلفاً، مألوفة ومكررة، حتى الغثيان أو مجرد الملل، هذا فعل – مثل كل خلق – قائم على الغرر، والجدة،

والدهش - فى كل مرة - الضرب فى المجهول، المخاطرة بدق العنق فى الظلام، الظلام هناك، تحت، أو السطوع الباهر، قانون الاحتمال، والصدفة، وحده هو الذى يحكمه - إن كان ثم قانون»(١٠٨)

وغالبا ما كان مثل هذا الجدل الذهنى يستحيل إلى (حديث نفسى)، ولاشك أن ذلك كان وراء تردد فعل (القول) مرتبطا بدال (النفس) (قال لنفسه) على نحو ما عرضناه فيما سبق، أو لنقل إن هذا البناء الصياغى كان نوعا من (الحوار)، لكنه حوار من طرف واحد، يستعين به الراوى مبتعدا عن الثنائية الحوارية التى كادت تغيب عن نص يقين العطش.

ودكتاتورية الراوى لم تتوقف عند حدود إنتاج السرد، بل تجاوزته إلى إنتاج الحدث ذاته وتتابعه زمنيا أو مكانيا، فنلاحظ الانتقال الفجائى من حدث لآخر دون تمهيد، والتحرك بالأحداث زمنيا تحركا حرا طليقا من قيود هذا الزمن، ومن قيود المكان أيضا، فبينما كان السرد يرصد العربة الحنطور التى يقودها عم أحمد العربجى فى الصعيد وبداخلها رامة، إذا به ينتقل إلى محرم بك فى فناء كنيسة العذراء، والراوى فى بكورته السنيّة يخرج لشراء (البلاغ) و (اللطائف المصورة) (١٠٩).

ويطول بنا الأمر لو رحنا نتابع الفجوات الزمنية والمكانية فى (يقين العطش) لكن ذلك كله لم يحدث خللا ما فى البناء العام

للنص، فظل التماسك سائدا، بل إن المتلقى لا يكاد يشعر بهذه الفجوات، أو هذه النتوءات الزمانية والمكانية، لأن الراوى كان يعمل على جبرها بكم وافر من المواصفات التى تتابع الشخوص وما يتصل بها من أبعاد هذا الزمان وذاك المكان، بكل حواشيهما الجزئية والكلية، والحق أن تقنية الوصف تستحق أن تفرد بدراسة مستقلة، لأن النص اعتمدها على نحو مكثف، ومارس - خلالها - إجراءاته التدميرية والتكوينية.

لقد طل بنا الحديث عن (يقين العطش)، لكنه - فى رأينا - غير كاف فى مواجهة هذا النص المراوغ فى نوعيته، كما سبق أن أوضحنا، لكن الذى نضيفه عن طبيعة هذه المراوغة أنها تكاد تدفعنا إلى دخول منطقة (الملحمة)، وبخاصة إذا نظرنا للنص الذى بين أيدينا بوصفه استكمالا لجزأين سابقين هما : (رامة والتنين، والزمن الآخر)، وهذه الملحمية التى حضرت - على حذر - قد عقدت من طبيعة الراوى فوق ما لاحظناه من تعقيد فى المواقع وتعقيد فى بنائه الداخلى والخارجى، حتى إننا لو قلنا : إننا فى مواجهة راوٍ (ملبس)، لم نجاوز الصواب، لأنه - بوصفه الملحمى - كان يعانى التمزق على مسارالأجزاء الثلاثة، لأنه لم يكن راويا فحسب، بل كان راويا وبطلا على صعيد واحد. لكنه ليس البطل المتوحد، بل البطل المتكاثر الذى تتعدد صوره وأشكاله، وتتعدد أحواله ومواقفه، ولا شك أن التعدد الكامن فى

شخصية (الراوى البطل) كانت وراء انتقال النص من الوحدة إلى الكثرة، حتى يمكن القول إنه نص (ولود) أنجب الكثير من الخطابات، وكل دفقة من دفقاته كانت بمثابة مخاض لولادة خطاب إضافى، على معنى أن النص أخذ ملامح (الأبوة) وحقوقها الشرعية، وأصبحت مجموعة الخطابات بمثابة الأبناء التى تنتمى إليه، ولا تنتمى إليه، على صعيد واحد، تنتمى إليه بهذه الأبوة الشرعية بكل هوامشها فى السيطرة والتحكم، ولا تنتمى إليه لأنها كانت دائمة التمرد عليه، وأعطت لنفسها استقلاليه تتعالى بها على مفهوم الأبوة ومقتضياتها من مجموعة القيم والتقاليد التى حاول هذا الأب الشرعى أن يفرضها عليها، وكان هذا التمرد بفاعلية إحساس داخلى بالنضج والاكتمال، وبأنها صاحبة حق فى الاستقلال الذى تمارس فيه إنتاج ذاتها بعيدا عن السيطرة والتحكم.

لقد أفنى الكسائى – العالم النحوى الكبير – حياته فى درس اللغة والنحو، واستغرقته (حتى) – هذه الأداة البسيطة – حتى قال : (أموت وفى نفسى شىء من حتى). وهأنذا أتابع يقين العطش، ثم أتوقف قائلا : (فى نفسى شىء من يقين العطش).

النوعية المراوغة فى (خلسات الكرى) لجمال الغيطانى

-١-

لا يمكن أن نلج عتبات هذا الخطاب الإبداعى دون أن نتوقف أمام مؤشره الإعلامى الخارجى : (خُلْسات الكرى)، مؤشر موجز الصياغة متسع الدلالة، كأنه خارج من مقولة النفرى : **«كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة»** [١]، ومن ثم احتاج الأمر إلى قراءة هذا العنوان قراءة متأنية تجمع بين التحليل والتركيب، وتربط الحاضر بالغائب، وتقارب المنطوق بالمفهوم.

يأتى الدال الأول فى صياغة جماعية (خلسات) جمعا (لخلسة)، ليزدحم العنوان بكم وافر من (الفرص المتاحة)، وليس معنى ذلك أنها ميسرة أو مبتذلة، لأن تأتيها يحتاج إلى قدر من (المخاتلة) و (الاستلاب) لأن مساحتها الزمنية محدودة من ناحية، ولأنها تحتاج إلى نوع مناسبة للمختلس من ناحية أخرى، والفرصة إذا لم تنتهز فاتت، والفوت يعنى الخيبة والندم، ولهذا احتفظ الموروث العربى بهذه الحقيقة مركزة فى المثل :

«الخلسة سريعة الفوت بطيئة العود»

وواضح أن الإبداع كان على وعى بهذا المردود الدلالى، فاحتاط للأمر بإدخال الدال صيغة (الجمع) حتى تتعدد الفرص المتاحة، فإذا أفلتت واحدة، أمكن (التعويض) فى أخرى، وإذا فشلت واحدة أمكن النجاح فى غيرها.

لكن ما طبيعة هذه الخلسة ؟. وما محتواها؟. وما الذى تشير إليه ؟. هذا مسكوت عنه . ويلاحظ أن الدال الأول (خلسات) يصل إلى الدال الآخر (الكرى) عن طريق (الإضافة)، وهذه العلاقة تتيح للدال الثانى أن يتدخل فى تحديد ناتج الدال الأول، وإن اتجه هذا التدخل إلى تحديد المساحة الزمنية التى يمارس فيها الدال الأول فاعليته، حيث جاء ت الإضافة على معنى (فى)، ليكون الناتج (خلسات فى الكرى)، التى تنتج (خلسات فى النعاس) وهو ما يعنى أن فاعلية الدال الأول تحتاج إلى حضور (حالة) داخلية، تفتر فيها الحواس، حتى تقارب النوم، أو لنقل إن (الحالة) المعنية تقع فى منطقة محايدة بين النوم واليقظة، أى أن الدال الثانى لم يكتف بتحديد المساحة الزمنية للدال الأول، بل إنه كان فاعلا فى مزج الزمانية بالمكانية أيضا.

واللافت أن ابن منظور يضيف إلى منتجات الدال الأول دلالة هامشية لها أهميتها الحاضرة فى السياق، ذلك أن (الخلسة) تعنى (مخالطة يابس الأرض لرطبها) واليبوسة تعنى الجفاف

بعد الرطوبة، وذلك يحتاج إلى فترة زمنية مناسبة، على عكس الأرض الرطبة التى تشير إلى الحياة والحيوية معا، هذا المؤشر الإضافى يتدخل - على نحو من الأنحاء - فى إنتاجية العنوان، حيث يدفع (الخلسات) إلى منطقتين على صعيد واحد، منطقة الزمن القديم، ومنطقة الزمن الجديد، لاستلاب بعض محتوياتهما وإحضارها إلى رحاب العنوان الخارجى .

والنظر فى البناء الصياغى للعنوان، يدل على أنه تركيب ناقص، لأنه مبنى على طرفين تجمع بينهما علاقة الإضافة، وهما بهذه العلاقة يصيران دالا واحدا، والدال الواحد لا يفيد، ومن ثم فإن العنوان يحتاج إلى قراءة أخرى تنظر فى بنية العمق لمحاولة جبر النقص فى بنية السطح، وبنية العمق هنا تطرح على السطح دالا إضافيا يحمل وظيفة (الابتداء)، ويصير العنوان بعد الجبر :

(هذه خلسات الكرى)، وأهمية حضور اسم الإشارة هنا أنه يعمل على نقل (الخلسات) من طبيعتها المعنوية الخالصة إلى طبيعة حسية يمكن إدراكها عيانا، وفى الوقت نفسه فإن (الإشارة) تعمل على جمع الخلسات - ما كان منها فى الزمن القديم، وما كان منها فى الزمن القريب - فى لحظة الحضور، وهذا الانقسام الزمنى أمر خاص بالإبداع، أما بالنسبة للتلقى،

فالزمن هو زمن القراءة ذاتها.

ولا شك أن حضور اسم الإشارة فى العمق دون السطح قد أضاف إلى العنوان بعدا بلاغيا عميق الأثر، حيث قام الدال بأداء مهمته على مستويين: مستوى الغياب الفعلى، ومستوى الحضور التقديرى، وكما يقول عبد القاهر الجرجانى : **«ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن»** (٢)

إن صفحة الغلاف الخارجى لم تكتف بهذا العنوان بكل إنتاجيته التى عرضنا لها، وإنما قدمت تركيبين إضافيين : (دفاتر التدوين)، (الدفتر الأول). واللافت أن كل تركيب قد أخذ الصورة البنائية التى جاء عليها العنوان الرئيسى؛ فكل تركيب يضم دالين، وإن تمايزت العلاقة بينهما فى كل تركيب، حيث كانت علاقة الإضافة فى التركيب الإضافى الأول، وعلاقة (الوصفية) فى الآخر .

ويلاحظ أن التركيب الأول يعمل على إنتاج إشارة مستقبلية لنبوءة (تعدد الدفاتر)، وإن جاءت (خلسات الكرى) أولاها، وواضح أن اختيار تركيب (دفاتر التدوين) يشير - ضمنا - إلى أن الإبداع قد سجل محتويات دفاتره بالفعل، لأن (الدفتر)، هو

الصحف التى يضم بعضها إلى بعض سواء أكانت مكتوبة أم غير مكتوبة، ومن ثم فإن التسجيل لا يعنى الكتابة التنفيذية بالضرورة، وإنما يعنى حضورها فى الذاكرة تهيؤا للحظة الكتابة الفعلية، وهذا الحضور فى الذاكرة كان طاغيا حتى إن الراوى أشار إليه فى متن الخطاب ثلاث عشرة مرة، مؤكدا فيها أنه سوف يقوم بتفريغ هذا المخزون فى صحف آتية، وهو مخزون يفوق ما تم تدوينه فعلا، وكما يقول الخطاب نفسه : **«ما أغرب أمرى، وما أكثر انطوائى على كثير لم أقله، كتمته ولم أعلنه، ولو جرى القياس بين ما بحت به وما حشته لكان الفارق شاسعا، رغم كل ما قلته ودونته، تماما كالصلة بين القطرة والمحيط»** (٢)

ولا نقصد هنا إلى خلخة المنهج الذى نلتزمه فى قراءة الغلاف الخارجى، بتجاوزه إلى قراءة المتن الداخلى، وهذه القراءة لها محور خاص بها، وإنما هى إشارة موجزة إلى التكامل بين الخارج والداخل.

- ٢ -

واللافت أن العنوان الرئيسى على الغلاف، لم يحضر فى المتن بلفظه على أى نحو من الأنحاء، وهو أمر نادر فى

الخطابات الإبداعية عموماً، ولاشك أن عدم تردده مكتملا أو مفككا يعنى - ضمنا - حرص الإبداع على إعطاء أهمية خاصة لهذا العنوان، ومنحه استقلالية كاملة، بوصفه مدخلا للخطاب فى مجمله، أو بوصفه (مفتاح) الدخول إلى رحابه، وبما أن (المفتاح) له خصوصيته الشكلية والوظيفية، فإن الخطاب له خصوصية شكلية ووظيفة مستقلة، وكما أن علاقة المشابهة منقطعة تماما بين (المفتاح) و (البيت) الذى يفتحه، فإن العنوان الخارجي لا يشبه الخطاب الذى يتصدره، فهو أداة الدخول فحسب، لكن لا يمكن الاستغناء عنه، أو إلغاء وظيفته بالنسبة للخطاب، وإلا كان الدخول عنوة واغتصابا.

صحيح أننا ذكرنا فى دراسات أخرى أن بين العنوان الخارجى والمتن علاقة جدلية، توازى العلاقة النحوية بين (المبتدأ والخبر) أحيانا، وتوازى العلاقة الدلالية بين (السؤال والجواب) أحيانا أخرى، لكن ذلك لم يكن مانعا من إدراك طبيعة العلاقة بين الطرفين فى (الخلسات)، وما يتميز به كل طرف من استقلالية فى السطح، وإن ربطت بينهما - فى العمق - علاقة حميمة لها إجراءاتها التى سوف نتابعها لتحديد ركائزها، وكشف أبعادها. لكن نحب أن نشير أولا، إلى أن كل خطاب يطرح على قارئه المدخل الذى يصلح له، فما يصلح مدخلا

لخطاب بعينه، قد لا يصلح لغيره، دون أن يكون فى ذلك انتقاص لهذا المدخل أو ذاك.

إن حميمة العلاقة بين العنوان والمتن قد استعاضت عن التردد المباشر للعنوان فى المتن، بتردد حقل هذا العنوان، فإذا كانت (الخلسة) تعنى (الفرصة) - كما سبق أن عرضنا - كما تعنى (الأخذ فى خفاء ومخاتلة)، فإن الحقل الدلالى المنتمى لها قد استحضر دال (الفرصة) ذاته أربع مرات، وهو استحضار مرتبط بعالم الأنوثة، سواء أكانت الفرصة محاولة للاقتراب من الأنثى، أو بلوغ أحوالها، كما حدث فى (مركز) مع راكبة القطار المتجه إلى قرطبة، حيث نشر فخذاها عطر جاذبا صـ٤٣، ٤٦، أم كانت (الفرصة) تهيئة لموقف يتحقق فيه اللقاء معها كما فى (موريلية) صـ٩٤، أم كانت - أخيرا - تهيئة للدخول فى (حال) جديدة، كما فى (فصم العرى)، وبما أن (الخلسة) تحتاج (الخفاء) ليتحقق لها عمقها الإنتاجى، فإن مادة (خفى) قد ترددت فى المتن خمسا وعشرين مرة، ارتط فيها التردد بالأنثى إحدى عشرة مرة، وارتبط التردد بعالم المبانى اثنتى عشرة مرة، ويخاصة قرطبة ومبناها الواقع بين حدود (المسجد والكنيسة)، معنى ذلك أن دلالة (الخفاء) قد طالت العالم البشرى وغير البشرى، على حد سواء .

وإذا كان الدال الأول (خلسات) قد استدعى حقلا مكونا من دالين فقط، فإن الدال الثانى (الكرى) قد استدعى حقلا مكونا من ستة دوال :

النوم : وقد تردد له تسع مفردات

الأحلام : وتردد له ست مفردات

الرؤى : وتردد له أربع مفردات

الهجوع : وتردد له ثلاث مفردات

الضجعة : وتردد له مفردتان

الإغفاءة : وتردد له مفردتان.

وقد استحوذ الراوى على معظم تردد دال النوم، حيث ارتبط به ثمانى مرات، طرح فيها سيرته الذاتية فى مرحلتى اليقظة والنوم، ويلاحظ أن مرحلة اليقظة قد تفجرت من مرحلة النوم، والمرة الوحيدة التى انفصل فيها الدال عن الراوى جاء ت خلال رصده لعالم حارته القديمة وطبيعة تكوينها الذى يسمح للجيران بسماع (أنات النائمين) فيها.

أما الدال الثانى (الحلم) فقد ارتبط بالراوى ثلاث مرات، جمع فيها بين أحلامه المبكرة فى الرحيل صـ٩٣، صـ ٩٨، وأحلامه عن المرأة على وجه العموم صـ١٢، وارتبط الدال بغير الراوى ثلاث مرات، حيث تحضر الأحلام على نحو مطلق

بوصفها عالما غير قابل للفناء صـ٢٩، ثم تحضر مرتبطة بأحد المغنين العراقيين (محمد القيسى) وأمله فى إنشاء مقهى يحفظ فيه بقايا الفن البغدادى، والمرة الأخيرة جاء ت فيها الأحلام على نحو كئيب معبرة عن عالم المرأة القديم بقيوده الثقيلة فى قلعة الرديدة.

ثم يأتى الدال الثالث (الرؤى) ليكون خالصا للراوى فى تطلعه الدائم لعالم (الرحلة) صـ٩٣، وتحوله الداخلى من سيطرة (الشروقية) عليه قبل سنّ الخمسين، وسيطرة (الغروبية) عليه بعد الخمسين صـ ٩٨، ثم تعلقه بالرؤى المجردة – عموما – أكثر من المحسوس صـ ١٠٠

ويخلص للراوى – أيضا – الدوال الثلاث الأخيرة (الهجوع – الضجعة – الإغفاءة) حيث تعلقت بأحواله السنية من ناحية، وأحواله فى الرحيل من ناحية أخرى، ويلاحظ فى كل ذلك أن الدال كان ينطبق على مدلوله انطباقا يكاد يكون كاملا، والمرة الوحيدة التى تخلص فيها الدال من دلالته عندما ادعى الراوى لأمه أنه **«ماض إلى إغفاءة حتى يمكنني السهر ليلا»** (٤) والحقيقة أنه ذاهب إلى ما هو أكثر من اليقظة، ذاهب لينفرد بنفسه فى مرصده الذى يتابع فيه أنثى الاشتعال المبكر (أم فريدة) التى **«لم تخلف ظهورها قط، فى توقيتها المعلوم تبدو، تمررنى بمراحل**

أتقنتها، منها الترقب، والتوقع، والتهلل، والمقاربة، والتمعن، والتوقد، ثم .. الهدده» [٥] لا شك أن حقل (الكرى) – بكل هذه الكثافة الترددية – قد أضفى على (خلسات الكرى) غلالة حلمية مرصعة بالرموز والإشارات التى لا تخضع لقوانين الوجود المألوفة، بل لها قدرة اختراق هذه القوانين، ومن ثم يمكن القول إن (الخلسات) قد أوغلت فى منطقة (الكرامة) العرفانية التى تسمح للراوى أن يكمل فى نومه ما بدأه فى يقظته، ويكمل فى يقظته ما بدأه فى نومه، وبهذا تصير حركته خارج الواقع أو فوقه، ويصير إنتاج الحدث محتكما لرغبة الراوى المكبوته أو الصريحة دون نظر للمسموح به أو غير المسموح به، ودون نظر للممكن أو المحال.

ولا نستطيع أن ندعى بأن (خلسات الكرى) قد وظفت الحلم توظيفا كاملا فى إنتاج خطابها، لكن الواضح أنها استلهمت مفهومه ومضمونه فى إنتاج واقع خاص قد يوافق الواقع العام وقد لا يوافقه، لكن فى هذا وذاك فإن الطبيعة الحلمية قد تدخلت لبلوغ أعماق العالم الخفى للذات الراوية ومواجهتها بالعالم الخارجى فى نوع من التحدى لقوانينه وإجراءاته العرفية.

إن انتقال المؤشر الخارجى للغلاف إلى المتن الداخلى فى شكل (حقول) صياغية تضم خمسة وخمسين دالا، يؤكد أن

الاستقلالية الصياغية للعنوان، قد تم انتهاكها تماما، لتستعيد الحميمية حضورها فى الربط بين الخارج والداخل. بل إن هذه الحميمية قد امتدت إلى المؤشرين الإضافيين (دفاتر التدوين – الدفتر الأول)، فدال (التدوين) قد تردد فى المتن ثمانى عشرة مرة، يتعلق بعضها بوعود الراوى فى (تدوينات) آتية، ويتعلق بعضها بتدوينات سابقة، وبعضها بالتدوين الحاضر، وبعضها بنوعية هذا التدوين دون ارتباط بالزمان أو المكان، وأخيرا يتعلق بعضها بخصوصية من طالهن التدوين.

أما دال (الدفتر)، فقد تردد خمس مرات، ويلاحظ فى هذا التردد أن الدال قد حافظ على إنتاجيته الدلالية التى جاء عليها فى العنوان الخارجى، على معنى أنه تردد – أولا – ليشير إلى (الدفتر) الحاضر أمامنا صـ٤٤، ثم انحرف ليشير إلى تدوينات غائبة سبق للمبدع إنجازها كما فى (دفتر الأسفار) صـ٤٧، و (رسالة فى الصبابة والوجد) صـ١١٩، و (دفتر العشق والغربة) صـ١٢٠. أما التردد الأخير فقد قدم دلالة إضافية يشير فيها (الدفتر) إلى ذلك الكائن الذى يحمله الراوى ليسجل فيه ما يعن له، أو ما يفد عليه من أمور الانثى وأحوالها . صـ٧٤.

ولا شك أن ذلك كله يعنى وجود تلاحم جدلى بين المؤشر الخارجى والتردد الداخلى خلال دال بعينه (الدفتر) الذى يكاد

ينصرف إلى التدوين الحاضر، والتدوين المحتمل، لكن هذا التلاحم يهتز بعض الاهتزاز عندما يتوجه التردد الداخلى إلى استحضار تدوينات سابقة وهو الأمر الذى لم ينتجه المؤشر الخارجى.

ويتأكد هذا الاهتزاز بالنظر فى الدال الأخير (الأول) من المؤشر (الدفتر الأول) لأن هذا الدال يأتى خالصا للإشارة إلى الخطاب الحاضر، لكن تردده فى المتن قد جاوز هذه الإشارة، حيث تردد ثمانى وثلاثين مرة مستحضرا (البدايات)، سواء أكانت بدايات زمنية مطلقة، أم كانت بدايات زمنية مرتبطة بالأنثى ودخولها دائرة الرؤية، وسواء أكانت بدايات متعلقة بإدراك المدن والأبنية، أم متعلقة بتجارب البكورة التى مر بها الراوى فى مراحله التكوينية.

ويلاحظ أن الدال لم يحافظ على دلالته فى العنوان إلا مرة واحدة عندما تسلط على دال (الدفتر) صـ١١٩، لكنه - من ناحية أخرى - قد ربط بين المؤشر الخارجى ومجمل المتن الداخلى ربطا محكما، لأن الراوى - الذى استأثر بالسرد استئثارا مطلقا- كان يربط مجموع مروياته الحاضرة بالبدايات الأولى على نحو لازم، أو لنقل إن هذه البدايات كانت منتجة الأحوال الحاضرة فى زمن التدوين لا زمن الحدوث.

ولا شك أن المصاحبة العنوانية بين (الخلسات) و (التدوين) كانت فاعلة فى تحول الأولى إلى الثانى، على معنى انتقال الغيبى إلى الحضورى، والداخلى إلى الخارجى، الذى يتدفق من الراوى ويرتد إليه على صعيد واحد.

- ٣ -

إن دخول (الخلسات) منطقة (الحكى) يطرح علينا إشكالية أصبحت ملازمة لكل دراسة تتناول الخطاب الإبداعى على وجه العموم، سواء أكان خطابا شعريا أم روائيا أم مسرحيا، أم كان ترجمة ذاتية، أم كان مجرد (مذكرات يومية)، والإشكالية المقصودة هنا، هى طبيعة (النوعية) التى ينتمى إليها الخطاب، والواقع أننا نعيش الآن زمن (العولمة) التى تعمل على كسر الحدود والفواصل، وصولا إلى إلغائها على كافة المستويات، ولم تفلت– من ذلك– الفواصل الثقافية والاجتماعية، وربما كان ذلك أحد العوامل الرئيسية فيما نلاحظه من (ذوبان النوعية)، أو اهتزازها فى أقل الاحتمالات.

والإشكالية حاضرة فى قراء تنا (لخلسات الكرى) برغم أن الظواهر الطباعية قد حاولت إلغاء ها عندما وضعت كلمة (راوية) على صفحة الغلاف، وكأنها المدخل النوعى للخطاب كله،

تحاصر المتلقى فى إطار بنائيتها المحددة، وعليه أن يتابع القراءة انطلاقا من هذه الخصيصة النوعية، حتى ولو لم يكن مقتنعا تماما بها، ويطول بنا الأمر لو رحنا نعدد الخواص الفارقة لجنس الرواية، وعرضناها على الخطاب الذى بين أيدينا، لكن المؤكد أننا فى مواجهة نص متعدد الخواص، عابر للنوعية، ولا يكاد يحتوى من الخواص الروائية إلا السرد وبناء الشخوص، وحتى فى هذين فإن النص يميل إلى منطقة القصة أكثر من ميله للروائية، بل إنه يغوص فى منطقة (الترجمة الذاتية)، ويقترب - على حذر - من (المذكرات اليومية)، ثم يقوم بحركة تراجعية ليستدعى فن (المقامات) الذى ابتدعه بديع الزمان، وجاراه الحريرى، إذ إن هذا الفن يعتمد (الوحدة التعددية)، وحدة العمل المنتج، وتعدد أجزائه، تلك الوحدة التى تعتمد طرفين لازمين هما : الراوى والبطل، والراوى هو مفجر السرد، والبطل هو منتج الحدث، أو لنقل إن الراوى هو منتج القول، والبطل هو منتج الفعل، وإنتاج البطل للفعل قائم على الإيغال فى عالم (السفر والترحال) سعيا للعطاء المادى، وهو ما صرح به بديع الزمان فى (المقامة الصيمرية) على لسان البطل :

«خرجت أسيح كأنى المسيح، فجلت خراسان إلى كرمان، وسجستان وجيلان إلى طبرستان، وإلى عمان، إلى السند

والهند، والنوبة والنبط، واليمن والحجاز والطائف»

فنحن فى المقامات أمام ثلاثة شخوص مركزية : المؤلف (بديع الزمان أو الحريرى) والراوى : (عيسى بن هشام عند بديع الزمان، والحارث بن همام عند الحريرى)، والبطل : (أبو الفتح الإسكندرى عند بديع الزمان، وأبو زيد السروجى عند الحريرى).

وهذه الثلاثية قائمة فى الخلسات مع مفارقة أساسية، فالمؤلف هو الراوى وهو البطل على صعيد واحد، ومن ثم دخلت الخلسات منطقة الوحدة لتتحرك منها إلى منطقة التعدد خلال بناء اثنتين وعشرين خلسة، مع تغييب المستهدف من المقامات، فما تغيته المقامات هو العطاء المادى، وما تغيته الخلسات هو العطاء الروحى الذى يخالطه نوع من العطاء الجسدى، على نحو ما سنطرحه فى الإجراء التحليلى.

وإذا كانت للمقامات غواية خاصة فى الاقتراب من الشعرية بالإيغال فى الإيقاع الصوتى بكل مستويات الحرفية والإفرادية والتركيبية، فإن للخلسات غوايتها الشعرية - أيضا - لكن خلال أبنيتها الصياغية الكثيفة المفارقة للصياغة التوصيلية.

إن هذه الخواص النوعية (المتباعدة المتقاربة) تعود لتنصهر فى تشكيل (معراج) عرفانى، يتحرك فيه العارج إلى الداخل، لا

إلى الخارج، وطبيعة العروج الداخلى أن يكون (بالروح) لكن هذه الأداة (الروح) لم تتردد فى مجموع الخلسات إلا ست مرات، ارتبطت فيها بالراوى خمس مرات، وفارقته إلى الأنثى مرة واحدة، وقلة التردد احتاجت إلى مؤازرة عددية تؤهل الراوى لهذا المعراج الداخلى، ولم يكن من سبيل لذلك، إلا بالاتكاء على (الجسد) بأبعاده التكوينية، مع السعى إلى تخليصه من كثافته الطينية كلما سمح الحال بذلك، وقد تردد هذا الدال ثلاثين مرة، صعد - فى معظمها - إلى آفاق التجريد الذى يستوعب (جسد الوجود) فى كليته المؤنثة، ليصاحب الراوى فى معراجه، فكان أداة العروج وغايته على صعيد واحد.

ولا شك أن مراوغة النوعية فى هذا الخطاب تدفعنا إلى استدعاء الخواص الفارقة (للترجمة الذاتية) التى تستولى فيها (الأنا) على زمام الحكى، وتستأثر بإنتاج الحدث، وتتحكم فى بناء الشخوص وفق معايشتها لها، ووفق وجهة نظرها فيها، وقد تجلى كل ذلك فى سيطرة ضميرة (الأنا) المتكلمة أو الفاعلة على الخطاب فى مجمله، حيث بلغ تردد ضمير المتكلم (أنا - نحن) ثلاثة آلاف وثلاثمائة وتسعة وستين ضميرا، وإذا كانت أسطر الخلسات ألفين ومائتين وسبعة وخمسين سطرا، فإن معدل التردد يكون ضميرا ونصفا - تقريبا - لكل سطر، وهو ما يؤكد

السيطرة التنفيذية صياغيا.

ويلاحظ أن كثافة تردد ضمير المتكلم تدفع النص إلى منطقة الشعرية بالضرورة، لأن لهذه المنطقة غواية خاصة مع هذا الضمير. والتأمل فى مجمل الخلسات يؤكد هذه الخصيصة الإضافية، ويطول بنا الأمر، ويخرجنا عما نحن فيه، لو رحنا نتابع خواص هذه الشعرية، لكن نكتفى بالإشارة إلى استدعاء النص لبنية من بنى الشعرية الأثيرة، وهى بنية (المفارقة) التى تستدعى - بدورها - بنية (التقابل) التى وظفها النص أربعمائة واثنتى عشرة مرة، بمعدل بنية واحدة لكل خمسة أسطر، وهو ما يعنى تدخلها الدائم فى إنتاج المعنى، وأهمية هذه البنية فى أنها لا نكتفى بوظيفتها الشعرية، وإنما تعلن عن طبيعة رؤية الإبداع لعالمه، وأنها رؤية ثنائية، تعتمد (الذكورة والأنوثة) اعتمادا مطلقا، ثم تدفع بهذه الثنائية إلى دائرة المفارقة، بكل هوامشها المثيرة للدهشة والغرابة والسخرية والإشفاق، خاصة إذا لاحظنا سيطرة الثنائية على الوجود الكلى.

ويمكن متابعة جانب من هذه النواتج عندما يتحول الحكى داخل (خلسات الكرى) إلى نوع من الوصف الباطنى، وبخاصة أمام تجليات (الأبنية) بكل مكوناتها الحاوية للتوافق والتخالف، نلاحظ ذلك عندما يقف الراوى أمام أحد مبانى قرطبة، يرصد

طبيعته الجامعة للثنائية فى إطار من التوحد، أحادية البناء، وثنائية طبيعته الحاوية (للجامع والكنيسة) على صعيد واحد، يقول الراوى **«النور فى فراغاتها أصرح، أسطع، لكنه ينهل من المنابع ذاتها، عند التطلع من داخلها إلى الأعمدة البادية، تبدو دانية قريبة، هكذا جمع وفرق، وصل وقطع، استعان بالضوء على تحقيق الوحدة والفصل»** (٦)

الرؤية هنا تكاد تتحول إلى (مشاهدة) - بالمفهوم العرفانى - تتجاوز القشور والسطوح وترصد الجوهر، أو المادة الأولية للحقائق التى لا يمكن الوقوع عليها بالرؤية، إن المشاهدة هنا بلغت حدها الإدراكى فى وحدة (الجمع والفرق) و (الوصل والقطع) و (الوحدة والفصل) وهذا الحد الإدراكى لا يبلغه إلا السالكون العارفون.

إن ادعاء نا بانتماء (خلسات الكرى) إلى الشعرية النثرية، يقتضى أن نقدم بعض مستنداتنا من إجراءات الخطاب ذاته، ونكتفى هنا بأن نقدم مقطعا من مفتتحه الذى جاء تحت مؤشر عنوانى شعرى - أيضا - هو (تحنين)، يقول فيه :

«ما تبقى أقل مما مضى.

يقين لا شك فيه، أعيه، أتمثله، أعيشه. فلماذا أبدو مبهوتا، مباغتا، كأنى لا أعرف مع أننى المعنى والمطوى، والماضى إلى

زوال حتمى ؟ لا أتوقف عن إبداء الدهشة، لا أكف عن التساؤل، إن بالصمت أو بالنطق .. » (٧)

هذه الدفقة القصيرة تزدحم بكم كثيف من الخواص الشعرية التى تبدأ بتوظيف ضمير المتكلم تسع مرات، ثم توظيف المفارقة لاستيعاب الناتج الدلالى جزئيا وكليا، على مستوى الخارج وعلى مستوى الداخل، الخارج الزمنى الذى يشير إلى دخول الذات الحاكية منطقة النهاية، وهذا الدخول له رد فعل مضاد بالرفض الضمنى، أو عدم التقبل الذى يأتى مسكوتا عنه حيناً، ومنطوقاً به حينا آخر، ثم يتبع هاتين الخاصتين اعتماد الدفقة تغييب (حرف العطف) فى بدايتها ومنتهاها، على أن يلاحظ اعتماد الدفقة على مجموعة تراكيب غير مرجعية، فليس فى الواقع الزمنى مساحة محددة نقارن فيها بين ما مضى ونقيسه بما يأتى، وإلا كنا نقيس المعلوم بالمجهول، وليس هناك مرجع واقعى (لليقين غير المشكوك فيه)، وليس هناك (يقين) يمكن تمثله والعيش فيه.

الواضح أن العناصر الصياغية تقود الدلالة إلى الداخل، والداخل فاقد المرجعية بالضرورة، فليس فيه مفردات بعينها يمكن رد كل تركيب إليها لتتحدد مرجعيته، وكل ذلك يوغل بنا فى منطقة الشعرية، خاصة إذا لاحظنا تدخل الظواهر الإيقاعية

التى تصل بالإيغال إلى مداه، حيث تعتمد الإيقاعية بعض الظواهر الصوتية اللافتة، فهناك (العلاقة الحرفية) بين الدوال، إذ تضم الدفقة أربعين دالا تجمع بين الاسمية والفعلية والحرفية، منها اثنان وعشرون دالا تتجاور اعتمادا على وجود حرف مشترك يجمع بينها، حيث يربط حرف (القاف) بين (تبقى - أقل)، والميم بين (مما - مضى)، وهكذا تتجاور الدوال محققة إيقاعا صوتيا يحتاج إلى إنصات كامل للإحساس به، ثم تتمادى الصوتية فى حضورها باستدعاء بنية السجع التى تعتمد الموافقة فى الحرف الأخير (أعيه - أتمثله - أعيشه) (مبهوتا - مباغتا)، ثم استدعاء حروف المد، أو (الحركة الطويلة) خمسا وعشرين مرة.

إن كل ذلك يدفع بالخلسات إلى منطقة (الشعرية) التى تندرج فى إطار (الترجمة الذاتية) التى تستوعب مجموع الذكريات أو (المذكرات) اليومية، فى إطار حكائى يجمع بين الروائية والقصصية على صعيد واحد.

- ٤ -

فكيف يتفق هذا التداخل النوعى مع المؤشر الصريح فى أعلى صفحة الغلاف (راوية)، لاشك أن حضور هذا المؤشر قد

اعتمد ظاهرتين لهما أهميتهما البالغة، الأولى : اتكاء الخطاب - فى مجمله - على خاصية السرد الذى ينساب من راو وحيد يديره حسب تجلياته الداخلية، مستأثرا به بداية ونهاية، الآخر: بناء الشخوص بناء فنيا متكاملا ومتوافقا مع هذه التجليات، وبينهما يتحرك الخطاب حركة جدلية متنامية أحيانا، ومتوقفة توقفا مؤقتا أحيانا أخرى، خلال عشرين (خلسة) تسبقها مقدمة تحت مؤشر عنوانى دال (تحنين)، وتنهيها خاتمة تحت مؤشر عنوانى صريح (مختتم).

ويلاحظ أن وظيفة (التحنين) استدعاء الزمن الماضى ببعض محتوياته ومخزوناته التى تحولت إلى شىء شبيه (بالمعلبات) التى تعمل على سلامة محتوياتها بالمواد الحافظة التى تساعدها على البقاء لحين الاستعمال فى الزمن والمكان المناسبين، وواضح أن الراوى عندما يشعر بقرب انتهاء صلاحية المحفوظات، يأخذ فى تفريغها فى دفتر من دفاتر تدوينه، وواضح أن غالبية هذه المحفوظات كانت مادتها أنثوية خالصة، صحيح أنها كان تحتوى - أحيانا - بعض الجماد من (الأبنية) ذات العبق التاريخى والفنى والدينى، لكنها كانت تبتعد عن هذه المحتويات لتعود إلى معلباتها الأثيرة من عالم الأنوثة، معنى هذا أن المفتتح كان خالصا (للإثبات). أما (المختتم) فكانت وظيفته نافية لوظيفة

المفتتح، إذ إنه كان خالصا لتفريغ هذه المعلبات من مادتها الواقعية، وملئها بمجموعة من الخيالات والأوهام، يقول الخطاب مؤكدا هذا المستخلص الخطير : **«إن أثرى ماعشته لم أعرفه ولم أدركه إلا بقوة المخيلة، وما انقضى منى راح جله فى التمنى»** (٨)

وبين الإثبات والنفى تتوالى الخلسات دون رابط حقيقى إلا وحدة المصدر (الراوى) الذى يستدعيها (بالتداعى) خلال انفتاح الذاكرة، حيث تنفتح على منطقة الأنوثة غالبا، وتنفتح على منطقة الأبنية أحيانا، لكن الراوى يدفع هذه المنطقة الأخيرة للالتحام بالمنطقة الأولى، مستلهما مقوله ابن عربى **«المكان إذا لم يؤنث لا يعول عليه»** (٩) وبهذا الالتحام يستحيل المكان إلى الأنثوية، وقد تم هذا الإجراء ست مرات فى الخلسات، ففى حديث الراوى عن الأنثى (الملكة) يقول إن **«حضورها يؤنث المكان»** (١٠)، وعندما تنفتح الذاكرة الواصفة على مدينة (طليطلة) يقول مباشرة : **«هذا مكان مؤنث يعول عليه»** (١١) وعندما يتجه الوصف إلى مجموعة أعمدتها يصفها بأنها **«أنثوية الطلع»** (١٢)، وعندما يتحول الراوى إلى العراق فى (انفصام العرى) يرصد نهر دجله قائلا إن : **«حضوره أنثوى»** (١٣) وعندما يواجه بغداد يقول : **«صار حضورها عندى أنثويا»** (١٤)، ومن ثم فإن تعامل الراوى مع المكان - عموما - يأتى من هذا الإدراك العرفانى المؤنث

للمكان : **«ابتسمت للواجهات، وناغيت الأرصفة، وعتبت على المداخل الصادة الموصدة»**(١٥)

إن هذا التوجه يعنى انحياز السرد إلى عالم الأنوثة انحيازا كليا، سواء فى ذلك الأنوثة الحقيقية أم الأنوثة المجازية، مستلهما موروثه العرفانى فى اعتبار الأنوثة منطقة (الانفعال) الموازية لمنطقة الذكورة بوصفها منطقة (الفعل)، ومن ثم فإن (أنوثة المكان) تتحول تلقائيا من (المكان) إلى (المكانة) لإحكام الربط بين (المتمكن) و (المكان) على صعيد الانفعال، وحيث لا انفعال لا يكون تمكن، وغياب التمكن يعنى غياب الأنثوية، وغياب الأنثوية يعنى غياب (التعويل) الذى اتكأ عليه السرد اتكاء كاملا فى مجموع الخلسات .

لكن (التعويل) حاضر، سواء على مستوى الحضور الأنثوى الصريح، الذى تجلى فى إحدى عشرة خلسة، أو على مستوى الحضور غير الصريح الذى تجلى فى ثمانى خلسات؛ فهناك الأنثى (الألف) التى حضرت حضورا عابرا أثناء الترحال، والأنثى (الملكة) المزدوجة الحضور بين (دير الجنادلة) و (موسكو) والتى دخلت دائرة الشطح الصوفى عندما أنجبت من الراوى عن طريق (النظر)، والأنثى (الضوء) التى ظهرت ظهورا خاطفا فى (سمرقند) دون حضور علاقة تنفيذية، والأنثى

(البلبلة) التى التقاها فى مراكش واكتملت معها العلاقة إلى حد (التمام)، والأنثى (المركز) رفيقة السفر فى القطار، التى تم لقاؤها خلال (فخذيها) وما ينشرانه من عبق أنثوى، وهناك أنثى (البحر الأحمر) فى (خجلة الشذى) التى استدعت معها خصوبة الزمن الشبقى القديم الأثير، وهناك أنثى اللحظة الخاطفة فى (بريقة) على ضفاف البوسفور فى تركيا، وهناك الأنثى الأثيرة فى (سعيرها) حيث (أم فريدة) مفجرة الشبقية فى الزمن المبكر، التى حضرت إلى رحاب السرد المتخيل لتعلو على الحقيقة ذاتها، وهناك فى المكسيك فى (موريلية) أدريانا، الأنثى الموازية لأم فريدة فى (درب الطبلاوى)، ويوغل السرد فى إطار من الغرائبية الشاطحة ليدخل إلى (بلوغ الأسباب) مع المغنية التركية التى تفجرت الرغبة فيها من (الصورة) فحسب، وينتهى إلى (فصم العرى) حيث تبلغ الغرائبية مداها مع الأنثى العراقية، أو زوجة الزمن الموازى (ثريا).

وتجليات الأنثى الحقيقية تتوازى مع تجليات المكان فى خلسة (للمعمار شأن) حيث المواجهة فى قرطبة (عمارة الزمن الأثير)، وتتنامى المواجهة فى (باب العفو) ثم (باب النخيل) ثم (أسينة الحجر)، ثم (جاذب)، ثم (توالج الضوء)، ثم (طليطلية) ثم يتحرك السرد إلى (مسقط) حيث (جبرينية)، وهنا تكتمل مدارج

الوصول الأنثوى والمجازى .

إن تجليات الأنوثة فى (خلسات الكرى) على المستويين اللذين لاحظناهما لا تنفصل عن المكان بحال، بل إننا إذا اعترفنا بأننا نقرأ رواية، فإنها سوف تكون رواية (المكان)، لأن الأنوثة ذاتها فى حاجة إلى المكانية حتى لا تستحيل إلى تجريد مطلق، ومن ثم كان حضور المكان حضورا طاغيا، سواء أكان المكان عاما أم خاصا، قريبا أم بعيدا، وليس أدل على ذلك من أن حقل المكان قد حاز كما من الدوال تبلغ ألفا وستمائة واثنين وعشرين دالا، بمعدل تردد يبلغ دالا لكل سطر ونصف تقريبا، يدخل منها مائتان وثلاثة وستون دالا دائرة (العلم) تعمل - فى دأب - على عقد ألفة عميقة بين المتلقى وعالم المكان، وبالتالى تمتد الألفة إلى دائرة الشخوص الحالة فى هذا المكان أو ذاك، وتمارس تسلطها على الراوى؛ فينسج منها وبها مجموعة الأحداث، وكما سبق أن ذكرنا فإن الشخوص المحورية تنتمى إلى الأنوثة - غالبا - بوصفها منتجة الانفعالية فى خطوط السرد الممتدة طولا وعرضا وعمقا، وتبلغ هذه الإناث اثنتى عشرة أنثى، ترددت أسماؤهن خمسا وعشرين مرة، بعض هذه الأسماء لها حضور هامشى غير مؤثر مثل (نفرتيتى) (النظّام) (سعاد) (مديحة) (أم كلثوم) (ليلى مراد) (زهراء)، أما الأخريات فإن حضورهن حضور

مركزى مؤثر فى مسيرة السرد وفى إنتاج الحدث، وهن : (علية - أم فريدة - أدريانا - ماجدة - ثريا) .

واللافت أن بعض الإناث المحوريات قد حضرن إلى رحاب السرد دون حضور أسمائهن، وكأن الراوى يحاول الصعود بهن إلى عالم التجريد المنفصل عن الواقع التنفيذى، لكن نشير هنا إلى إن تردد (الأعلام) دون وعى المتلقى بحقيقة من يحمل هذا الاسم العلم يدفع بها إلى دائرة (النكرة)، ذلك أن التعريف والتنكير لا حقيقة لهما إلا بردود الفعل لدى المتلقى، فإذا كان على درجة من الإلمام بحقيقة الاسم بالنظر إلى المسمى تأكدت العلمية، وإلا فإن العلم ينحاز إلى النكرة، ولا نستثنى من ذلك إلا علمين لامرأتين هما : علية، وأم فريدة، فبرغم أن المتلقى لم يسبق له معرفة بهذه أو تلك، إلا أن توجهات السرد حولهن تجعل هناك ألفة شديدة بين المتلقى وبينهما، حتى إنه يستثنيهما - ضرورة - من التعميم الذى قصده الراوى عندما أدخل مجموع خلساته دائرة التخيل أحيانا، ودائرة التمنى أحيانا أخرى.

ومن الواضح أن اتساع حقل الأنوثة - فى الخلسات - قد استوعب مجموعة (الأعلام)، ثم مد نفوذه لاستدعاء دوال تنتمى إلى الأنوثة انتماء مطلقا، فدال (الانثى) نفسه قد تردد فى

الخلسـات ثلاثا وثلاثين مـرة، ودال (المرأة) أو (النسـاء) تردد أربعا وأربعين مرة، وترددت الصفات الأنثوية ستا وأربعين مرة، من مثل **«الباسقة والنغمية، والروية، والأنثى الشهابية»** (١٦)، ومثل **«الأنثى الملكة، والثريا، والسنبلة، والجوهرة، والبلبلة، والمتكوكبة، والأنثى المجرة»** (١٧). بالإضافة إلى مائة وثلاثة وسبعين دالا تنتمي إلى الأعضاء الجسدية الأنثوية، تكاد تستغرق مفردات الجسد، لكن من بين هذه المفردات ما يأخذ عناية خاصة من الراوى، نتيجة لارتفاع نسبة التردد، كالعينين؛ حيث بلغ ترددهما عشرين مرة، ومنطقة الصدر التى بلغ ترددها سبع عشرة مرة، وبرغم أن (المؤخرة) لم تتردد إلا ثمانى مرات، لكن الراوى أعطى لهذا التردد طبيعة إغوائية خاصة، فقد ترددت الدوال المعبرة عن المؤخرة محاطة بمجموعة مواصفات تؤكد هذه الحقيقة : «أرداف متينة» صـ١٤ «ردفيها الأشمين» صـ٧٩، «مؤخرتها المتأججة» صـ٨٩، «ردفيها الرابيين» صـ٩٠، «تأود ردفيها» صـ٩٦.

وقد أوضحنا أن هناك تداخلا بين الأنوثة والمكان، من حيث اتصف المكان بالتأنيث، لكن هذا التداخل يمتد من المكان إلى الأبنية التى يحتويها، ولذلك كان الراوى يعمد إلى إحداث توحد بين الأنوثة والأبنية على مستوى الرؤية الخارجية، وعلى مستوى الوعى الإدراكي، حتى صارت المشاهدة الأنثوية هى مشاهدة

المعمار دون فرق، فالأنثى فى (مركز) «عمارة أنثوية» صـ٤١، و «عمارة منمنمة» صـ ٤١ وأم فريدة فى (سعيرها) «عمارتها صاعدة وأساسها مدكوك» «يتوزع ثراء معمارها على تكوينات عدة» صـ٩٠، ٩٢ والأنثى فى (فصم العرى) «ترفع بنطلونها، عمارتها سامقة» صـ١٢١، وحتى عندما يتوجه السرد إلى عالم البناء الخالص فإنه يسعى - دائما - للربط بين المعمار والأنثوية، ففى (باب العفو) يقول : **«ما بين عمارة الجسد وعمارة المعبد تنقلت»** صـ٤٩، أى أن الراوى لم يكتف بتسليط الأنثوية على المكان، بل سعى إلى تسليط المكان على الأنثوية أيضا، وهو ما يعنى سيادة الأنثوية فى مجموع الخلسات، سواء على المستوى المباشر، أو على المستوى غير المباشر، وسواء على مستوى الرؤية، أو على مستوى الإدراك.

- ٥ -

لا شك أن السرد فى (خلسات الكرى) قد اعتمد حضور الراوى حضورا طاغيا، وقد سبق أن لاحظنا الكثافة الكمية لضمائره الدالة عليه، التى بلغت ثلاثة آلاف وثلاثمائة وتسعة وستين ضميرا، فالحضور الطاغى يوازى هذا الكم من ضمائر المتكلم، حيث يعلن صراحة عن تعدد وظائف هذا الراوى، وتعدد

مواقعه، وتعدد سلطاته، وكل ذلك أعطاه شرعية التدخل فى كل دفقة من دفقات السرد، وبالرغم من أن الراوى - أصلا - منتج أقوال لا منتج أفعال، فإنه - فى الخلسات - قد أعطى لنفسه شرعية إنتاج الأمرين معا، على معنى أنه قد استحوذ على وظيفتين مركزيتين : وظيفة المؤلف، ووظيفة الراوى، وإذا كانت وظيفة (المؤلف) قد أعلنت عن نفسها على صفحة (الغلاف الخارجى) (جمال الغيطانى)، فإنها أسفرت عن نفسها أيضا فى المتن الذى سيطر عليه الراوى تحت المؤشر العلمى ذاته (جمال)، ففى (فصم العرى) تتفجر الأحداث من دخول شخصية الراوى عليها فى شكل مغلوط (خالد) صـ١١٤، ثم تنتهى باعتدال الشخصية وتجليها فى مؤشرها الاسمى الصحيح (جمال) صـ١٢٨، ثم يستكمل المتن هذا المؤشر خلال رصد إحدى مؤلفات الراوى :

(خطط الغيطانى) صـ١١٩، وهذا الاستكمال لا يترك أى مسافة فارقة بين المؤلف والراوى، وبهذه السلطة المزدوجة يصبح صاحب حق فى إنتاج الملفوظ والأحداث على صعيد واحد، بل إن هذا الحق يطول إنتاج الشخوص على صعيد الوهم أحيانا، وصعيد التمنى أحياناً، وصعيد الواقع التنفيذى أحيانا ثالثة، حتى ولو صرح الراوى - مرات ومرات - بأنه اعتمد الوهم

والتمنى لا غير.

ومن الواضح أن توحد المؤلف بالراوى قد أتاح له أن يتدخل بوصفه شخصية من الشخوص الفاعلة، بل يصبح الشخصية المحورية التى تتفجر منها الأقوال والأفعال، أى أنها قد استحوذت على مجموع الجوانب الإيجابية، لكن المتابعة تكشف عن أنها كانت تحتل منطقة ردود الأفعال، أى أنها استحوذت على جوانب السلب بجانب مواقع الإيجاب، وهذا الموقع الفريد كان أداة الإبداع فى (عبور النوعية)، أو لنقل (نوبان النوعية) حيث يحتل الخطاب منطقة محايدة بين الترجمة الذاتية والروائية، وتتأكد النوعية الأولى بهذا الاعتراف المبدئى فى (تحنين) :

«هل ثمة أقسى من اللحظات المولية ؟.

لا أظن. لذلك شرعت، غير أننى أبدأ بالتحنين، فالمسافات بعيدة، والعلامات باهتة، بل إن بعضها محى تماما، وأصعب الترحال ما كان فى الذاكرة، وعهدى بالتحنين قديم» [١٨]. ثم توغل النوعية فى خصوصيتها باستحضار المؤشر الاسمى (جمال الغيطانى) ليتوحد المؤلف بالراوى - كما أشرنا - ليمارسا معا فاعليتهما الإنتاجية بالتسلط على الذات الحاكية أولا، بوصفها منتمية إلى الواقع التنفيذى بعيدا عن الوهم

والتخيل التمنى، فى مواجهة جموع الشخوص التى زعم الراوى انتماء ها إلى التخيل البعيد عن عالم الحقيقة .

واللافت أن الراوى قد استحال - فى مجمل الخطاب - إلى مترجم لذاته، ومن ثم امتلك إمكانية المعرفة بالحاضر والغائب على سواء، حتى حضر إلى رحاب السرد (وهو مازال فى بطن أمه) موغلا فى (الأسفار) راحلا من (القاهرة إلى جهينة) صـ٤٧، وهو حضور مبشر بأحوال الراوى التالية، التى ارتبطت بعالم (السفر) شرقا وغربا، داخلا وخارجا، وبدون هذا العالم يفقد الخطاب مجموعة مواقفه وأحداثه، كما يفقد مجموع شخوصه المحورية والهامشية.

إن الإيغال فى (الترجمة) يقود الراوى إلى (مكان النشأة) بكل ملامحه وبكل محتوياته، وبكل تقاليده، وبكل مؤثراته، وبخاصة تلك المؤثرات الصوتية (صوت ماكينة الطحين) الذى صاحبه فى مسيرته الحياتية فى الحل والترحال، باعثا شجنا من طراز خاص، و (هديل الحمام) و (صفير القاطرات) صـ ٥٢، ثم يدخل النخيل إلى متابعة النشأة ليأخذ الصدارة الأولى فيها.

وعجيب أن يظل صوت ماكينة الطحين حاضرا فى وعى الراوى بهذه الحدة، حتى يقول عنه : **«صوت ماكينة الطحين فى جهينة - مسقط رأسى - صوت مؤنس عندى»** صـ١٢٨،

والعجب هنا أن هذا الراوى قد اعترف صراحة أن الأصوات «أول ما يغيب، أول ما يشحب من الملامح» صـ١٩، كما أكد فى (خجلة الشذا) أن **«أصعب ما يستجيب للذكرى الأصوات والروائح»** صـ٧٢.

وفى هذا السياق الزمنى المبكر يستحضر الراوى (أباه) فى مجموعة مواقف حياتية ممتزجة بأبعاد دينية فى بعض الأحيان، وبخاصة خروج الأب لصلاة الفجر فى مسجد الحسين، والخصوصية هنا مؤسسة على ارتباط هذا الخروج بمعانى الأبوة الحنونة التى نلحظها فى حذر الأب - عند إغلاق الباب وهو خارج للصلاة حتى لا يسبب إزعاجا لأهل بيته صـ٥١، وتنفتح الذاكرة على لقطات موجزة لكنها بالغة التأثير - كما سنرى - من مثل اصطحاب الأب لابنه عند زيارته لصديقه البلديسى صاحب (دكان العطور) صـ١١٧، وقد تكررت هذه الزيارة، وهو تكرار كان فاعلا فى مجمل السرد، حيث ارتبطت الأنوثة بعالم الروائح العطرية، أى أن هذه الزيارة المتكررة كانت بمثابة تدريب لأنف الراوى على تنوق الأنوثة خلال الرائحة، بل تنوق الوجود كله خلالها، وقد استحضر الراوى وظيفة الرائحة تسعا وعشرين مرة، متعلقة بمجموع الإناث الوافدات إلى (الخلسات)، ابتداء من الأنثى المراكشية فى (بلبلة)، عبورا

برفيقة السفر فى (مركز) التى نشر فخذاها تضوعا، وفوحا سكريا، حاول الراوى أن يندمج فيه ليتعطر داخله برحيقها صـ٤٤، وصولا إلى (علية المخملية) التى صار عطرها مرجعا لبنات جنسها صـ٧٢، وهو ذلك العطر الذى عاد إليه فى (خجلة الشذا) مع الأنثى المرافقة لزوجها فى رحلة البحر الأحمر صـ ٧٣، ويتسع انتشار العطر ليستوعب المحبوبة الروسية صـ٧٤، حيث يتوقف وقفة متأنية عند (أم فريدة) فى (سعيرها) وحيث استقر عطرها فى أعماق الراوى ليستعيده فى مجموعة الاماكن التى حل بها، وعلى نحو امتداد عطر (علية المخملية) إلى أنثى البحر الأحمر، امتد عطر أم فريدة إلى أدريانا فى (موريلية) موقظا مشاعر البكارة الأولى، لكن الإيقاظ قد اكتسب خواصا جديدة، حتى أصبح نفاذا صمغيا سكريا، صـ٩٥، ثم تعبر الرائحة إلى تركيا فى (بلوغ الأسباب) حيث معشوقة (الصورة) التى تمتلك «*أريج البوادى*، وعبق النواصى القديمة» صـ١١٠، ثم تتحرك الرائحة إلى بغداد فى (انفصام العرى) حيث امرأة الزمن الموازى التى كانت تتقلب روائحها تبعا لأحوالها صـ ١١٧.

ولم تكن الرائحة أداة إدراك الأنثى فحسب، بل كانت أداة لإدراك الواقع جملة، فارتباط الراوى بمكان النشأة الأولى كان

مؤشره المادى (تلك الروائح التى سكنت حواسه) صـ٢٥، وفى (دير الجنادلة) كانت (رائحة الأفران وتنفس النبات وعناقيد العنب)، وارتباطه بالأرض عموما كان ارتباطا معطرا، حتى تعود أنفه (رائحة الأرض المحروثة، والطين المتخمر، ومواسم التلقيح) صـ٧٥، ولذا كانت (رائحة أشجار البرتقال فى قرطبة) مؤشر إدراكه لهذا الواقع الطارئ، والرائحة كانت أهم المؤشرات التى اختزنتها الذاكرة من (بغداد) صـ١٢٣.

وبرغم تعدد الروائح مع حضور الأنثى هنا أو هناك، ومع تعدد الأماكن القريبة والبعيدة، فإن النافذة الأولى لتسلل الرائحة إلى الراوى ظلت مفتوحة على الوقائع الجديدة المتجددة، فعندما دخل غرفة صديق محبوبته المغنية التركية فى (بلوغ الأسباب) أدرك أن لها رائحة (المبيد الحشرى) الذى وقع عليه يوما فى تابوت خشبى عند مدخل بيته القديم فى انتظار جثمان والد جاره صـ ١١٢.

لقد كان الراوى صريحا ومباشرا فى رصد تقلبات الروائح وربطها بمصدرها الأول الذى تدرب فيه على تنوقها فى (دكان عطور البلديسى)، يقول عن زوجة الزمن الموازى البغدادية :

«لامرأتى البغدادية الفرادة والتمكن، عطرها أولا، أعنى ما ينبثق من جسدها، غير أن أعجب ما لاقيته منها تغير نسائمها

تبعا لأحوالها، تغيب روائحها الجلية عند شرودها، وتقوى عند تجردها واكتمال ألق عريها، وشبوب رغبتها، تمتزج بهبوب لطيف عند فرحها أو عبثها، تماما كمدخل دكان للعطور قصدته مرارا بصحبة والدى – رحمه الله – وكانت تربطه بصاحبه مودة» [١٩]

إن انفتاح الذاكرة على الأب كان تأكيدا لعملية (التوريث)، توريث المواقف والأحوال والإدراكات، فإذا كانت مصاحبة الراوى لأبيه إلى دكان العطور قد ولدت فيه هذه الحاسة الإدراكية النفاذة، فإن هناك مصاحبة لا تقل عنها أهمية تمت فى جهنية مسقط رأس الراوى، حيث كان الأب يصطحبه إلى عالم الزراعة، وبخاصة (النخيل) الذى ورثة عن آبائه، وبلغ الاعتزاز بهذا الميراث أن رصده عدديا بدقه كاملة : «مائة وأربعين نخلة» صـ٥٧، واتسعت المصاحبه لتستوعب عالم الزراعة جملة **«اتخذت عين الوضع الذى كنت عليه عندما صحبنى أبى طفلا فى مسقط رأسى جهنية، خاض بى لجة المزروعات من قصب وذرة وقمح وبرسيم وسمسم ومالا أعرف له اسما»** [٢٠]

ولا شك أن هذه المصاحبة كانت نوعا من التربية العميقة التى تركت أثرها فى تعلق الراوى (بالأعمدة)، وبخاصة إذا اكتسبت

عمقا تاريخيا، كالأعمدة فى قرطبة، إذ كلما وقف أمامها متأملا استعاد نخيل أبيه، وميراثه الضائع، يقول فى (جاذب) : «نخيل متشابه كتلك الأعمدة» صـ٥٨، ومن الواضح أن بناء الصياغة هنا قد أخذ مسلكا عكسيا، إذ إن الأصل أن يقول : (أعمدة متشابهة كالنخيل)، لأن الموقف كان أمام الأعمدة لا النخيل، لكن الذاكرة كانت أسبق من المشاهدة الحاضرة فى تنسيق الدوال، والملاحظ أن السرد عندما يخلص للوصفية، وبخاصة وصف الأعمدة، فإنه يكاد يكون وصفا للنخيل لا الأعمدة، يقول : **«أتوقف عند عمود بعينه، نباتى التاج، تتبثق منه وريقات مومئة، تعلوه قاعدة، ثم ينطلق الحجر المستقيم صاعدا، يتفرع منه قوسان قرب بدايته، آخران أكبر حجما قرب نهايته»** (٢١)

ولم يورث الأب ابنه هذه الوسائل الإدراكية الحسية فحسب، بل ورثه – أولا – نافذة الوعى التى يطل منها على الوجود فى جانبيه المادى والمعنوى : **«اقتفيت نظراته، واستعدتها مرارا، ورثتها عنه، كذا طلته، وقفته فى مواجهة الجذوع والسعف والسباطات»** (٢٢)

إن استحضار الراوى لبؤر التأثير الأولى قد ارتبط بحضور (جهينة) بوصفها ركيزة الوجود الأول بكل تأثيرها الداخلى والخارجى، ثم تحرك إلى البؤر التالية (درب الطبلاوى بالقاهرة

المعزية)، حيث يغرق الراوى فى مجموعة متابعاته لأبعاد هذه البيئية تاريخيا وشعبيا، وكأنه يقدم (سيناريو) لعالم الحارة القديم، حيث المركز الجاذب فى (منزله) الذى سكنته الأسرة عند انتقالها إلى القاهرة، بطوابقه وسكانه، ووكيلة البيت التى مازال اسمها (أم كوثر) يسكن هذه الذاكرة الحادة، كما تسكنها زياراته لها بصحبة أبيه فى حارة برجوان المتفرعة من شارع المعز. وفى هذا السيناريو نلج حارة (السد) ونتابع من يمر بها من البائعين الجائلين.

ويبدو أن انفتاح الذاكرة على الواقع القديم، كان تدريبا معرفيا بعالم القاهرة فى بعديه التاريخى والشعبى، وقد انعكس ذلك على مجموعة مواقف الراوى فى أسفاره وارتحاله، فغالبا كان فى كل موقف يرتد إلى القاهرة بعمقها التاريخى الذى سكن أعماقه، وأصبح إحدى النوافذ التى يطل منها على العالم، نلاحظ ذلك – مثلا – فى (ضوء) حيث حالة معشوقة سمرقند، وحيث يرتد من لحظة الحضور إلى عالم الغياب فى القاهرة :

«إنى لمغرم بالقباب، بقدر ما تحتوينى، وتطلعنى على استدارة الكون، بقدر ماتفك أسرى، و تعتق ما تبقى من وثاق، أويت إلى قبة الإمام الشافعى المصوغة من خشب عطر الرائحة، قبة قايتباى، قبة برقوق، قبة مولانا وسيدنا الإمام الحسين» (٢٣)

وخلال (بلوغ) الأسباب يدخل الراوى فى (حالة) عشق لمغنية تركية، ويذهبان معا لأحد البيوت التى تنتمى للقرن التاسع عشر، وعندها يرصد واقعه الحضورى لينتقل منه إلى واقعه الغائب فى القاهرة : **«نوافذ مستطيلة خشبية، نقوش محفورة فى الجص البارز فوق الشرفات. تذكرت ميدان العتبة، فندق البرلمان، مبنى البريد، مبنى صندوق الدين، متجر صيدناوى»**(٢٤)

- ٦ -

إن متابعة الراوى لسيرته الذاتية خلال الواقع الخارجى العام لم تكن منفصلة عن متابعته لواقعه الداخلى، أو لنقل : للمناطق المثيرة فى هذا الواقع، ولا شك أن لحظة (البلوغ) من أكثر اللحظات إيغالا فى الإثارة بوصفها لحظة فارقة بين مرحلة الصبا ومرحلة الشباب، مرحلة إدراك الأنثى داخل دائرة الأمومة، وإدراكها فى أنوثتها المطلقة، وإذا كان كثير ممن يكتبون سيرهم يعبرون هذه اللحظة، أو يقفون عندها وقوفا خاطفا، فإن الراوى - فى الخلسات - كان يقتفى مجموعة المواقف والأحوال ليعرج منها إلى لحظة منها إلى لحظة البلوغ بكل فعاليتها الأثيرة لديه، ففى (طليلية) ينظر إلى المكان باعتباره مؤنثا يعول عليه، ويتخذ الوضع الذى يجعل المدينة فى

متناوله، محاولا سد فتحاتها : **«تلك رغبة وافدة لم أعرف لها مثيلا، أستعيد حلاوة المتعة الأولى لحظة اكتشاف بلوغى، وهذه الطلاوة المصاحبة لاكتمال النشوة البكرية»** (٢٥)

إن رصد لحظة البلوغ لم يكن هدفا فى ذاته، وإنما الهدف هو توابعها فى موقفه من الأنثى عموما، وأم فريدة على وجه الخصوص، فبقدر ما قدم السرد من إناث فى (خلساته)، فإن أم فريدة تمثل حالة بذاتها، وإذا قلنا إن مجموع الإناث قد أحدقن بالراوى من الخارج، فإن أم فريدة قد تسللت من بينهن لتحتل الداخل الفوار، وتبسط نفوذها فيه، وبرغم أن الراوى قد سعى للتشكيك فى مجموعة علاقاته النسائية التى طرحها فى الخلسات، فإن المتلقين جميعا سوف يتشككون فى تشكيكه بالنسبة لامرأتين : علية المخملية وأم فريدة، خاصة وأن الراوى قد وقع اختياره على مؤشر عنوانى لعلاقته بالأخيرة، (سعيرها)، وهو مؤشر يكاد يغاير مجموعة مؤشراته الداخلية الحاوية للأنثى فى إنتاجيته، فهناك : ألف، الملكة، ضوء، بلبلة، مركز، بريقة، موريلية، وهى مؤشرات تميل إلى الهدوء، أو الإثارة الساكنة، بينما يتجه (سعيرها) إلى الاشتعال والتوقد والاحتراق الذى استمر مصاحبا الراوى أكثر من ثلاثين عاما إلى لحظة تدوين الخلسات، وما أظن إلا أنه مازال ممارسا لفعالياته التى

استحالت إلى نوع من (الجوع والظمأ)، جوع إلى الأنثى الأولى التى مثلث (المادة الخام) لمنطقة الأنوثة، وهى مادة لم تستطع أنثى - بعدها - أن تقدمها، أو تثير ما أثارته، إلا على وجه المشابهة، لكن البلاغيين يقولون إن (وجه الشبه) لابد أن يكون أكمل فى المشبه به بحيث لا يكون هو عينه فى المشبه، فإذا اقتربت أدريانا من أم فريدة فإنه اقتراب المشابهة لا اقتراب التوحد، وربما لهذا حاول الراوى الارتفاع بأم فريدة إلى منطقة التجريد التى تغيب فيها التفاصيل تحقيقا لأولويتها الوجودية، فكانت رؤيته لها تحيط بها **«فى مجملها، وليس فى تفصيلها، رعدتى المصاحبة لظهورها لم تتكرر عندى قط، لم تثرها أى أنثى رأيتها فيما تلى ذلك على البعد أو القرب»** (٢٦)

إن حضور أم فريدة إلى الخلسات، لم يكن حضورا للأنثى، وإنما حضور للقانون الأنثوى الأول الذى يلغى قانون الوجود المألوف، فالانفصال اتصال، والبعد قرب دون فارق، وفى ظل هذا القانون الداخلى تجلت (أحوال) الراوى، وصعدت إلى (المواقف) التى تمزج الخارج بالداخل تمهيدا للصعود إلى (المقام) الذى يتحقق فيه الوصول والاكتمال، وقد استطاع السرد أن يلخص كل ذلك تلخيصا أشمل من كل تفصيل أو إطناب : **«فى توقيتها المعلوم تبدو، تمررنى بمراحل أتقنتها، منها**

الترقب، والتوقع، والتهلل، والمقاربة، والتمعن، والتوقد، ثم .. الهدد» (٢٧)

إن انحياز السرد للداخل - كان غالبا - يرتبط بزمن السنين الزواهى وتوثباتها : **«زمن الاندفاعات المفاجئة، والطقات المنفردة، والفورات الكاشفة، أما الآن فثمة تؤدة، غير أن اللمعة الأولى لم يهن بريقها، وإن كلفتنى من أمرى جهدا»** (٢٨)، إن هذه المرحلة الزاهية هى مرحلة التناقضات الداخلية التى تنعكس فى تقابلات خارجية تجمع بين (الاندفاع المفاجئ) و (التلعثم أمام المرأة) صـ٣١، كما تجمع بين (الطقات والفورات) و (الحذر الذى يباغت عند الانفراد الليلى) صـ ٣٨.

ويمكن أن نضم إلى السرد الداخلى (عالم السفر والرحيل) لأنه - على نحو من الأنحاء - كان سفرا داخليا، أو لنقل إن مردوده كان داخليا خالصا لارتباطه بمنطقة (الحلم) التى انفتحت مولدة مجموعة العلاقات الأنثوية الجارية فى عالم الاغتراب، باستثناء (علية المخملية وأم فريدة) ركيزتى القانون الأنثوى فى الخلسات.

ولا شك أن تجربة الأسفار كانت تجربة نفسية، أو رحلة داخل الذات الحاكية، على نحو ما هو عند العرفانيين، أو هى رحلة البحث عن (ماء الحياة) - كما فى الأساطير - وماء الحياة

كان فى (الأنثى) التى رافقته فى أسفاره ذهابا وعودة.

إن عالم السفر يمثل ركيزة أساسية فى سيرة الراوى، حيث كانت تجلياته مبكرة فى سن الثامنة عشرة، وتعددت مساراته إلى مدن وقرى الوجهين القبلى والبحرى، وهى مسارات ارتبطت بالعمل، حيث تنفتح الذاكرة على بداياته بالمركز الرئيسى فى القاهرة، فى تصميم الأبسطة الفارسية والتركية، وما يتصل بها من صباغة الألوان ودرجاتها وأطيافها. صـ١٧. ومنذ بدأت الأسفار لم تتوقف، دون أن يبتعد السفر عن (الداخل) بحال من الأحوال «وأصعب الترحال ما كان فى الذاكرة». (٢٩)

ولم تكن الذاكرة وحدها أداة الرحيل، بل تؤازرها فى ذلك (المخيلة) : **«عند كونى وتطلعى فى درب الطبلاوى جرى الرحيل بالمخيلة، بتوالى الأحلام والرؤى، إلى أين ؟ لم أكن أعلم وقتئذ، متى وكيف ؟»** (٣٠)

وإذا كانت مقتضيات السفر أن يتغير المكان، فإن خلسة (فصم العرى) قد خالفت ذلك، إذ ظل المكان ثابتا، وإنما جاء التغير فى الأسماء لا غير، على معنى أن السفر فى هذه الخلسة كان من حالة إلى حالة، أو هو شىء شبيه بالسفر المعراجى إلى مقام (الأنوثة) الكاملة، التى تجسدت فى زوجة تحققت فيها مجموعة الشروط والمواصفات التى تعلق بها الراوى كنوع من

(التعويض) الذى يجبر به الواقع التنفيذى الذى لا يمكن فيه للمرء أن يقع على الأنثى المثال .

صحيح أن الراوى فى هذه الرحلة قد اصطنع (بابا) وجعله أداة الخلاص من واقعه المباشر إلى واقعه الطارئ فى العراق، لكن الباب هنا لم يكن موظفا للعبور المكانى فحسب، بل للعبور الزمانى أيضا، فاستطاع – فى لحظة خاطفة – أن يتحول من القاهرة إلى بغداد، وهو الأمر الذى لم يجر فى مجموع الخلسات؛ حيث كان السفر فيها موافقاً لشروط الواقع التنفيذى، وإن خالف هذه الشروط بعض المخالفة فى (الملكة)، حيث حدث تداخل مكانى بين (دير الجنادلة) فى جنوب مصر وروسيا، لكنه تداخل محسوب غير الذى جرى فى (فصم العرى).

- ٧ -

لقد تابعنا فى سيرة الراوى كيفية تدريب أنفه على التعامل مع (الروائح والعطور) فى مرحلة مبكرة، وتابعنا كيفية دخوله دائرة (العمل) التى كانت بداية انطلاقه إلى عالم (السفر)، لكن العمل لم يفتح له هذا العالم وحده، بل إنه درب عينه على إدراك (اللون)، حتى أصبح اللون نافذة الرؤية لإدراك الوجود حوله، فصحبة الأب فى الصغر فتحت للراوى نافذة الرائحة، والعمل

فتح له نافذة السفر واللون، ونحاول فى هذا المحور قراءة الرؤية اللونية فى خلسات الكرى، هذه اللونية التى أنفق الراوى عمره فى دراستها وإتقانها، والإلمام بأسرارها، ودرجاتها وأطيافها. صـ١٧.

ومتابعة السرد تدل على أنه قد استخدم من الألوان ثلاثة وعشرين لونا، يأتى ترددها الكمى على النحو التالى :

١ – دال اللون ذاته : خمس وعشرون مرة
٢ – اللون الأصفر : أربع وعشرون مرة
٣ – اللون الأخضر : تسع عشرة مرة
٤ – اللون الأحمر : ثمانى عشرة مرة
٥ – اللون الأزرق : سبع عشرة مرة
٦ – اللون الأبيض : اثنتا عشرة مرة
٧ – اللون الأسود : سبع مرات
٨ – اللون الأشقر : ست مرات
٩ – الأشهب – الذهبى – الرمادى : كل منها ثلاث مرات
١٠ – الأسمر – البنى – البنفسجى – الغامق : كل منها مرتان
١١ – القاتم – الطوبى – الداكن – البرتقالى – الياقوتى الأصهب – الوردى – الكابى : كل منها مرة واحدة.

وقد ترددت دوال اللون مائة وثلاثا وأربعين مرة، فإذا كانت صفحات الخلسات مائة واثنتين وعشرين صفحة، فإن معدل التردد يشير إلى حضور اللونية فى كل صفحة تقريبا، وكثافة هذا التردد تشير - من ناحية أخرى - إلى غواية الراوى مع اللونية، وهى غواية نابعة من خبرة عملية، متوازية مع الإحساس الداخلى، ويمكن متابعة هذا المنبع المزدوج فى مثل قوله الواصف فى (توالج الضوء) :

«تفد الأشعة منبعثة من الحجر، صادرة عن مسام لا ترى، صخر مجوهر، لون يلد لونا، لكل قوامه وإمكانياته، الأصفر والأزرق والأحمر أصول لا تستحدث، أما الأبيض والأسود فلا سبيل وما من شعب مؤد إليهما.

إذا نكح الأزرق الأصفر يتولد الأخضر

امتزاج الأسود والأحمر منجب للياقوتى

نويان الأحمر والأزرق يتبعه البنفسجى» (٣١)

ولن نتابع هنا ارتفاع معدل التردد للون بعينه عن غيره من الألون، كما لن نتابع مؤشرات لون بعينه إلى دلالات نفسية معينة، لأن الذى نهتم له استحالة الألوان إلى نافذة يطل منها الراوى على عالمه الداخلى والخارجى، على نحو إطلالته من نافذة الرائحة.

واللافت أن النافذتين كانتا تتداخلان فى بعض (الحالات) الإدراكية، ففى (خجلة الشذا)، يستجمع الراوى أدواته الإدراكية ليتأمل عالم الماء فى (البحر الأحمر) للإمساك بحقيقته الخارجية والداخلية على صعيد واحد : **«دوائر صفراء تظهر، تتصل لتشكل بقعاً أكبر، درجة من الصفرة الخاصة، مصحوبة برائحة تدنو من رائحة المنى الطازج، المرسل للتو، وتلك رائحة أعرفها جيدا، أكتشفها فى الطين المتخمر، والأرض المحروثة، ورصدتها فى الفراغ، مواسم تلقيح النبات»** (٣٢)

لكن ما هو ذلك العالم الذى أطل عليه الراوى من نافذة اللون؟. نسرع فنجيب بأنه عالم الأنثوية، على مستوى الحقيقة، أو على مستوى الوعى العرفانى الذى لا يعول على المكان إلا إذا كان مؤنثا.

والأنثى الأولى الوافدة إلى رحاب الخلسات حضرت خلال (ما يمكن أن يكون)، حضرت خلال علاقة تعلو على اللونية وغير اللونية، : **«إذ يبدأ نزوعى، فالبدار البدار إلى أول من عرفت، إلى رحم أمى، إلى عنائها حتى انفصالى عنها واتصالى بها»** (٣٣)

أما الأنثى الأولى الوافدة خلال النافذة اللونية، فهى الأنثى (الألف)، وبرغم أن العلاقة التى ربطت بين الراوى وبينها لم تتجاوز (المجاورة) العابرة فى (السفر) بالطائرة، برغم ذلك فإن

اللونية كانت أداة إدراكها إدراكا كليا : **«عيناها خضراوان، بشرتها سمراء، وجهها متسق مع قوامها المبدئى»** (٣٤) والأنثى التالية : (الملكة)، وهى – كسابقتها – رفيقة سفر مزدوج يتحرك بالأحداث إلى (دير الجنادلة) ثم يقودها إلى (موسكو)، حيث تتداخل الحقيقة الأنثوية بعالم المكان هنا أو هناك، ويتجلى هذا التداخل خلال اللون : **«تقف مرتدية الملابس ذاتها التى رأيتها بها فى قيظ صعيد مصر، ثوب أحمر اللون، متسق – بدرجة ما – مع خمرية جسدها»** (٣٥)

وفى خلسة (ضوء) تحضر الأنثى السمرقندية، حيث تتسع نافذة اللون إلى أقصى مداها لاستيعاب هذه الأنثى الضوئية :

«البنية السمرقندية المصوغة من نطفة الضوء، من تلاقح الأصفر بالأزرق، بمقادير معلومة من سر الشفق والفجر» (٣٦)

ويزداد اتساع النافذة مع (البلبلة)، أنثى مراكش التى **«لايمكن تعيين لونها أو نسبته إلى مرجع، إذ يقع على حدود الأحمر والبنى والسمرة والأصفر المشعر بياقوتية شاحبة»** (٣٧) واللافت أن انفعالات – هذه البلبلة – الداخلية لا تتجلى إلا خلال نافذة اللون أيضا، فعند محاولة الراوى الاقتراب منها ومباشرتها باللمس، تصاب بذعر لا يجد صداه إلا فى اللون : **«تبدى حدة ما، يتغير لونها، لم تعد بشرتها تنتمى إلى تلك**

الحدود التى يتوالج عندها الأحمر بالبنى، بل ازدادت مساحة الأصفر، طفا أزرق غامق» (٣٨)

ويستمر الاتساع مع الأنثى الوافدة من قرطبة فى (مركز)، حيث يتجلى حضورها التكوينى خلال اللون : **«تقع أصداء بشرتها على حواف عدة، لا يمكن القول إنه ذهبى، أو صفراوى، لكنه بين بين، يأخذ من هذا كله، فيه لمعة الإبريز، ورقة الشمس عند الظهور»** (٣٩)

ثم تضيق النافذة اللونية بعض الضيق فى (خجلة الشذا) حيث يستحضر السرد أنثى معتقة فى مسيرة الراوى النسائية هى (علية المخميلة)، وحيث يمتزج حضورها بالرائحة واللون على صعيد واحد، هذه الرائحة التى كانت مرجعا لبنات جنسها : **«وكانت نسائمها متداخلة مع قماش جلبابها الرهيف الأبيض المرصع بالدوائر الزرقاء المنجمة»** (٤٠)، ويلاحظ أن حضور علية إلى رحاب هذه الخلسة، كان حضورا هامشيا، استدعاه حضور أنثى موازية لها فى العتاقة المخملية، هى تلك الزوجة الشابة التى قابلها الراوى فى رحلة البحر الأحمر، وأثارت فيه بعض ما أثارته علية قديما، وقد أخذت هذه الإثارة مؤشرا لونيا خالصا هو : **«ذات اللون الأصفر»** (٤١)

ويستمر هذا الحضور الهامشى للأنثى فى (بريقة)، حيث كان

الراوى فى صحبة صديقه المخرج شادى عبد السلام فى روما، وشاهد امرأة عارية فى الطريق تجرى بين السيارات، وإن تعلقت المشاهدة بالتكوين اللونى : « **ضفيرتها الشهباء الغليظة، تهتز على ظهرها، وتناوش مفرق ردفيها الأشمين**» (٤٢)

ويتحرك السرد من الهوامش إلى الأصول مع الأنثى التركية (بريقة) بحضورها الخاطف، لكن هذا الحضور الخاطف السريع لم يستطع أن يغلق نافذة اللون : « **ما بقى عندى منها لونان اثنان، أصفر وأزرق بكافة درجاتهما واشتقاقاتهما .... موضع عينيها حقان من فيروز مصهور. زرقة صافية تفيض وتضفى عمقا.**» (٤٣)

إن انفتاح نافذة اللون على الأنثى، كان تاليا لتلك الخبرة اللونية التى اكتسبها الراوى فى الدراسة والعمل والممارسة الفعلية، لذلك نلحظ أن اللونية لم تتدخل تدخلا حاسما فى إدراك الواقع الأنثوى قبلها، ففى (سعيرها) تنفتح الذاكرة على أم فريدة، رمز الغواية الأولى، وبرغم ذلك فإن نافذة اللون تكاد تكون مغلقة؛ فلم يتعلق الإدراك اللونى بها إلا فى (ملاءتها السوداء، وعينيها المكحولتين) (٤٤)

وتنغلق النافذة تماما فى (موريلية)، حيث أنثى المكسيك (أدريانا) التى أفلتت من اللونية برغم إغراقها فى الرائحة، وكأن

كثافتها العطرية كانت حاجبا للونية، وربما كان ارتباطها – فى الذاكرة – بأم فريدة وراء هذا الغياب اللونى الذى افتقدناه مع أم فريدة أيضا.

ويكاد إغلاق النافذة يستمر إلى (بلوغ الأسباب)، حيث تبلغ الغرائبية ذروتها فى التعلق بالمغنية التركية خلال صورتها، ويسبب هذا التعلق كان الرحيل إلى تركيا، وهناك لم يتدخل اللون إلا تدخلا محدودا : **«شعرها في لون الحناء»** (٤٥)

ثم تستعيد نافذة اللون انفتاحها الواسع فى (فصم العرى) مع زوجة الزمن الموازى فى العراق، هذه الزوجة التى يقول فيها الراوى : **«صيغت كما أتمنى، كما أرغب، بل إنها حاوية، جامعة، فقوامها للمرأة الألف، ولون بشرتها الصفراوى الأشقر من القرطبية»** (٤٦) . والملاحظ أن المواجهة الأولى معها كانت مواجهة لونية **« مرتدية الجينز الأزرق، وقميصا فى لون السماء الصافية»** (٤٧) وكما سبق أن ذكرنا، فإن نافذة اللون لم تغلق غيرها من النوافذ، وبخاصة نافذة الرائحة، وإن لم تنفتح نافذة الصوت الانفتاح المناسب لاستيعاب مفردات الواقع الأنثوى وغير الأنثوى.

إن انفتاح نافذة اللون على الأنثى لم تحجب – أيضا – انفتاحها على العالم مطلقا، فرحيل الراوى إلى موسكو فى

(خلسة الملكة) صاحبه إطلالة على غاباتها المغطاة بالثلوج البيضاء صـ٢٠، ورحيله إلى سمرقند فى (ضوء) صاحبه إدراك لونى لمجموعة **«القباب المغطاة بقطع الخزف الأزرق والأبيض»**(٤٨)

والرحيل إلى مراكش فى (بلبلة) صاحبه رصد «لون بيوتها الأحمر الطوبى» (٤٩).

والرحيل إلى قرطبة فى (مركز) صاحبه إطلالة – خلال السفر بالقطار – على الطبيعة المحيطة وما فيها من تناسق **«بين درجات الألوان تناغم، لونان متجاوران، الأخضر المرتوى المضىء، والأصفر المشعر بحمرة خفيفة ترسخه وتمكنه، أما الأبيض الحليبى فمحيط يحف النوافذ العريضة»** (٥٠)

ويتابع اللون تجلياته فى آثار قرطبة، فهناك الفسيفساء الدقيقة الملونة، والأحجار العتيقة الصفراء، والجدران الشقراء، والصحن البرتقالى صـ٤٨ – ٥٣،

وعند انفتاح النافذة اللونية فى (جبرينية)، تتكشف (قلعة الرديدة) بلونها الوردى صـ٨٧، والزجاج المعشق فى الجبس الناصع البياض صـ ٧٨، والضوء اللونى المحايد بين الأزرق والأصفر صـ ٨٨، وتردد الرحيل إلى تركيا صاحبه الوقوع على الطابع اللونى لاستامبول (رمادية مبانيها) صـ٧٧، فهى مدينة (رمادية الطلع، غروبية الملتقى) صـ١٠٢.

وفى خلسة (فصم العرى) يتدخل اللون فى تشكيل الواقع الحلمى الذى بدأ تجليه فى منطقة الأهرام، حيث الطريق (السحرى) بألوانه العميقة المناسبة للطبيعة الزراعية، من الأخضر إلى البنفسجى إلى الأصفر، وتحول الواقع الحلمى إلى العراق، صاحبه تدخل لونى مقارب، حيث اللون الأخضر والتربة الحمراء. صـ١١٤، صـ١١٥.

وإذا كانت النافذة اللونية قد انفتحت على الركائز الشخصية والطبيعية فى مجموع الخلسات، فإنها - فى الوقت نفسه - قد انفتحت انفتاحا محدودا على بعض الوقائع الهامشية، فذكرى اعتقال الراوى مصحوبة برصد لون (العربة الرمادية) التى أقلّته إلى المعتقل، ومصحوبة برصد لون ملابس المعتقلين (البيضاء المائلة للصفرة) صـ٥٤

وانفتاح الذاكرة فى (بريقة) على صحبة الراوى للأديب محمود البدوى تعلق بلون (حقيبته السوداء) صـ٧٦

وفى (سعيرها) يستدعى السرد ذكريات قديمة، حيث زيارة الراوى - بصحبة والده - لوكيلة صاحبة بيتهم فى درب الطبلاوى، ولا يلفته إلا (واجهة المنزل البيضاء، ونوافذه الخضراء) صـ٨٩. وفى إطار هذه الذكريات البعيدة يرصد الراوى البيت المواجه لهم، بيت الباجورى (بطوبه الأحمر وبوابته

الحديدية الخضراء) صـ٨٩. وفى (فصم العرى) تتسلط النافذة اللونية تسلطا هامشيا على الشاب الذى استقبل الراوى عند حلوله فى (منطقة التحول المكانى) (بحلته السوداء وقميصه الأبيض) صـ١١٤.

وفى (بلوغ الأسباب) تنفتح النافذة انفتاحا محدودا على لحظة تجمع بين المركزية والهامشية عند (تدوين الملاحظات والخواطر) (بقلم مداده أخضر) صـ ١٠٨، ويطول بنا الأمر لو رحنا نتابع عالم المزروعات والنباتات بخضرتها المتعددة الدرجات.

- ٨ -

إن متابعة الخلسات التى استحالت إلى نوع من السيرة الذاتية، تقودنا - ضمنا - إلى مرحلة الخصوبة فى الواقع العام والخاص فى الستينيات بكل توثباتها الصاعدة، وتعثراتها الهابطة، وحضور الراوى خلالها كان حضورا على مستوى الفاعلية والمفعولية على صعيد واحد.

لقد حضرت الستينيات فى بعدها الثقافى خلال مؤشرات سريعة، لكنها بالغة الدلالة، حيث التجمعات الثقافية حول رائد من الرواد مثل (يحيى حقى) الذى كان يقيم تجمعه **«فى الطابق**

الخامس من البناية رقم ٢٧ بشارع عبد الخالق ثروت، والتى كان الراحل يحيى حقى يتخذ من إحدى غرفها مكتبا يلتقى فيه بمريديه وصحبه، يصغى إليهم، ويبدى حنوا ورعاية لمن هم فى البداية بصبر وطول بال، وقدرة على توصيل الفائدة بغير تقتير»(٥١)

وفى رحاب الستينيات كان لقاء المبدعين فى مصر وخارجها، وقد صحب الراوى واحدا من ألمع هؤلاء المبدعين **«محمود البدوى - رحمه الله - أديب متمكن، عاشق للحياة، صحبته زمنا»** (٥٢) واللافت أن حضور البدوى إلى رحاب الخلسات كان موظفا للإيغال فى منطقة الموسيقى التركية، وهى منطقة كانت موثرة فى توجيه الأحداث داخل الخلسات، فالتوجه إلى الموسيقى التركية هو الذى أنتج خلسة (بلوغ الأسباب) التى تأسست على التعلق بمغنية تركية خلال رؤيتها فى شريط تسجيلى، وهى رؤية أنتجت مغامرة حلمية تتحرك بين المعقول وغير المعقول، وواضح أن تلميحات محمود البدوى عن الموسيقى التركية كانت وراء غواية الراوى للرحيل إلى تركيا، صحيح أنه زارها عابرا قبل ذلك، لكن الزيارة المؤسسة كانت عام ٩٣، حيث أمضى بها أسبوعا كاملا، احتوتها خلسة (بريقة) وأنتجت الأنثى اللونية (ذات اللونين الأصفر والأزرق) صـ٧٩.

ولم تكن خصوصية الستينيات خصوصية أدبية وإبداعية فحسب، بل كانت - بالدرجة الأولى - خصوصية قومية على المستوى السياسى والمستوى العسكرى (قبل الانكسار) فى سنة ٦٧، وقد سبق هذا الانكسار مؤشرات استثنائية متمثلة فى عثرة مصادرة الحريات، وقد نال الراوى نصيبه منها حيث تم اعتقاله سنة ٦٦، وهو ما سجله فى (أسينه الحجر)، ثم أعاد طرحه على نحو موجز فى (جبرينية).

وفى زمن الستينيات تحول (الانتكاس) إلى (استنزاف) للعدو، وهنا تحول السرد من الحياتية السلمية إلى الحياتية الحربية، حيث عمل الراوى مراسلا حربيا فى البحر الأحمر عند **«جزيرة اسمها الأخوين، تقع عند الخط الوهمى المار عبر الماء، كان ذلك زمن الحرب ...... بدافع منى لمشاركة أهلى محنة كبرى، ولتهدئة روحى بتواجدى بين المقاتلين فى خطوط المواجهة»**(٥٣)

ولا شك أن أحلام الراوى القديمة فى السفر والترحال قد ولدت عنده إحساسا ملازما بالغربة، سواء أكانت الغربة داخلية أم خارجية : **«قلت إن الغربة لم ترهقنى لأننى أعيشها دائما»** (٥٤)، صحيح أن الغربة أصبحت حالة معيشة، لكن المؤكد أن لها دورها فى تخزين الأحزان المبكرة التى لا تنكشف حقيقة إلا فى

لحظات مواجهة النفس في الانفراد : **«لكن أحزاني المبكرة سلكت طرقا مستحدثة على، لكم فاجأتني في أوقات انفرادي، خاصة في أسفاري، أو عند جلوسي أمام البحر.»** (٥٥)

ويبدو أن السفر والاغتراب وقد ولدا فيه إحساسا ملازما بالخطر، خاصة عندما تحاصره الأماكن العلوية : **«لا أطمئن إلا قرب الأرض، مكثي في الطوابق العليا يثير اضطرابي، ويقلقل نومي»** (٥٦) وقد ازداد هذا القلق النومي بعد سن الأربعين : **«قلة هجوعي أمر أعانيه منذ سنوات، ربما بعد اجتيازي الأربعين، أو لتواتر الهموم وكثرة الأشغال»** (٥٧)، وتلك هي المرحلة التي انكسرت فيها طموحاته : **«أنا الذي عشت زمنا ليس بالهين أسعى إلى تغيير الظروف تمهيدا لتغيير البشر، بل حلمت بتغيير العالم، وفاضت بذلك قناعاتي، فإذا بالعالم يغيرني ويبدلني»**(٥٨) وما إن وصل الراوي إلى سن الخمسين حتى استحال من كائن شروقي إلى كائن غروبي. صـ٩٨، ولم تتولد هذه الغروبية فجأة، بل كان لها مؤشراتها التي طرحنا جانبا منها، لكن المؤشر الأهم، الذي كان له حضور يكاد يكون مستمرا في إبداعات الغيطاني عموما، وفي (خلسات الكرى) خصوصا، هو مؤشر (الموت)، حيث تردد له حقل صياغي مكون من إحدى وخمسين مفردة تدور حول : الموت – المنية – القتل – الاحتضار –

السكتة – العدم – الجثة – الفناء – التابوت – القبر – الضريح – المدفن – الفقد – النهاية – الرحيل، لكن هذا المؤشر لا يعتمد على حضور حقله اللغوى فحسب، بل يعتمد – بالدرجة الأولى – على تحول السرد إلى مواقف كلية تجاوز هذه المساحة الصياغية المحدودة، وهذه المواقف كانت تتجلى في نوع من التساؤل المعطل للإجابة، أو لنقل : إنه من التساؤل المكتفى بنفسه، وقد استدعته الخلسات منذ أول صفحة فيها : (تحنين) فى صياغة شعرية بالغة الكثافة، بالغة الشكلية البنائية :

«لماذا يسرع الإيقاع مع قرب التمام ؟.

لماذا تنشط الخطى وتسرع الحركة عند الدنو ؟.

لماذا يقوى العزم عند قرب نفاد الطاقة ؟.

لماذا يقع التوثب مع صلصلة أجراس الرحيل ؟.

لماذا تكون أقصى درجات اللمعة قبيل الانطفاء ؟» (٥٩).

ولا شك أن هذه المواقف تتجلى أكثر ما تتجلى مع أحوال (السفر والرحيل) : **«دائما أتساءل عن النهاية، وكيف ؟ أين ؟ متى ؟ أخشى حلولها بعيدا عن ديارى، الاحتمال قائم، خاصة أن أسفارى تعددت، والوجهات اختلفت»** (٦٠). **«أخاف موت الفجأة وأنا بعيد، ما يثير رعبى أن أقضى فى ظرف لا يمكن معه عودة ما تبقى منى لأتوسد الأرض التى يتكون ترابها من**

أجساد قومى» [٦١]

إن (الغروبية) التى صرح الراوى بسيطرتها عليه بعد الخمسين، كانت موغلة – بالتأكيد – فيما قبل الخمسين، على معنى أن تجليها الصريح هو اللاحق للخمسين، أما بداياتها فكانت مرافقة للحظة الميلاد : **«يطول عنائى، فيخيل إلى أن احتضارى بدأ عند ميلادى»** [٦٢] ومع تقدم العمر تزداد الغروبية تجليا خلال مؤشر صياغى لافت هو (الرحيل) الذى تدخل فى بناء السرد بدلالته الثنائية (السفر – الموت)، وربما لهذا تضمن (حقل الموت) مادة (رحل) اثنتى عشرة مرة، أى أنها تستحوذ على ربع الحقل كميا تقريبا.

ويلاحظ أن الرحيل الخارجى كان مؤشر الرحيل الداخلى، وصولا إلى نقطة (الغياب) الدائم، الذى يزداد الإحساس به كلما فقد الإنسان عزيزا لديه، ولذلك كانت ذروة الإحساس بالموت بعد فقد الراوى لوالديه : **«ربما بعد فوتى الأربعين، ربما بعد استقرار أبى وأمى داخلها – أى الأرض – واتحادهما بمكوناتها، وبدء تأهبى لرقدتى إذا ما احتوانى عين الموضع الذى أعددته لذلك»** [٦٣]

واللافت أن تجليات الموت قد مزجت الحقيقة بالتخيل، على معنى أن الموت أصبح له حضور تنفيذى، حتى ولو كان موتا

بالقوة : **«إننى أجتهد لأرى بعين البصيرة رقدتى الليلة الأولى، واستسلام ملامحى بعد انتهاء الصراع، وكمال صورتى الإنسية قبل تبددها وذهابها الكلى، لو الأمر بيدى لتحسست كل موضع وطئته، وملست عليه، وسألته عمن عبره قبلى»** (٦٤) وواضح أن مجموعة مواقف الموت وأحواله قد تلازمت مع نمو الإحساس بأن **«ما تبقى أقل مما مضى»** (٦٥)

فما تبقى هو القليل، والخلاف حول مساحة هذا المتبقى، بل حول كيفيته **«حتى إذا حلت الخمسون، وأوصدت أبواب، أيقنت أن ما تبقى سينقضى كندف الغمام إذ تذروها الرياح»** (٦٦) إن تأمل الراوى بوعيه فى عالمه جاء من منظور (الموت) خلال أوضح ملامحه (الفجاءة)، وهذه الفجاءة هى طبيعة الوجود ذاته فى انفلاتاته التدميرية، وفى مسالكه المنضبطة، فهذا الكون الشاسع له عمر : **« ومن له عمر يعنى أن له بداية، ومن يبدأ لابد أن يصل إلى نهاية، فلكل أول آخر، وإلا لما كان ثمة أول، هذا مقطوع به، ولأن كل شىء فيه يدور، فلابد من لحظة كف، لحظة تكتمل فيها المنية، تهمد الفورات»** (٦٧) لكن متى ؟ أين ؟ كيف؟.

ومادام الموت حقيقة غير قابلة للتحديد الزمنى أو المكانى أو الكيفى، فإن المتاح قراءة مقدماته لا غير : **«أستعيد ما قرأته عن غدة لا تعمل فى الجسد الإنسانى إلا قبل تمام الرحيل بيوم**

وليلة، تؤدى إلى ما يعرفه القوم بصحوة الموت، بل إن أكثر من صاحب محيط بعلم الطب أخبرنى عن قذف المنى لحظة وقوع السكتة، وهذا عجيب» [٦٨]، غير أن هناك فئة من الصفوة «أوتوا قدرة على رصد دبيبه، والمصالحة معه، ومن هؤلاء ندرة يمكنهم التنبؤ بدقة» [٦٩]

لكن الغريب – من وجهة نظر الراوى – «أن الإنسان إذا اكتمل رحل، أو يمضى بعد تمامه، يذهب جاهلا بأقرب المكونات إليه، بجسده ونفسه» [٧٠]، والاكتمال – عند المتصوفة – يعنى بلوغ النضج دون تحديد بمرحلة سنية معينة، فكلما زاد إحساس الراوى بالاكتمال، كلما ازداد الإحساس باقتراب الموت مقترنا بالعجز أمام هذا القدر الحتمى، لأنه لحظة «لا أقدر فيها على تأجيل رحيلى يوما واحدا» [٧١]

والملحوظ أن مواقف الموت – فى الخلسات – كانت على ثلاثة مستويات. الأول : مستوى الموت الجماعى (فقد الأحبة) صـ٩، (أنفاس الراحلين) صـ٢٩، (تحقق الفناء لمن رحلوا) صـ٤٧، (أنفاس الذاهبين) صـ٤٨، (من أنشد الأبيات رحل، ومن كتبها مضى، ومن يقرأها الآن سيتبعهما) صـ٨٤، (مزرعة حجرية للموت) صـ١٠٣.

والثانى : مستوى الموت الفردى، أو الخاص، ويتقدم الموتى –

فى هذا المستوى – أقرب الناس إلى الراوى : الأب والأم، حيق حضر دال الأب – فى الخلسات – اثنتى عشرة مرة، منها أربع مرات مصحوبة بقوله (رحمه الله)، أما (الأم) فقد حضرت سبع مرات، صحبتها (رحمة الله) مرتين، ثم يطول الموت الفردى : محمود البدوى صـ٧٦، وشادى عبد السلام صـ ٧٨، ثم يحيى حقى صـ١٠٠، ثم (أم كوثر) صـ٨٩، ووالد جار الراوى فى سكنه القديم صـ١١٢، ثم (علية المخملية) رحمها الله صـ٧٢.

المستوى الثالث : الموت التقديرى، وهو ذلك الموت الذى تعلق بالذات الراوية صفحات : ٦٧، ٦٩، ٧٤، ٨١، ثم تعلق بالراوى مع رفيقته (البلبلة) وسط العاصفة الرعدية صـ٣٤، ثم احتمال موت الأنثى الضوئية صـ٢٣.

- ٩ -

لا شك أن بنية (الموت) بمجموعة أحوالها ومواقفها تدفع (خلسات الكرى) إلى التحليق فى آفاق العرفانية، إذ إن السالك يداخله إحساس باقتراب النهاية كلما تقدم به العمر، ولذا يتجلى له الموت خلال (مشاهداته) الداخلية والخارجية، المادية والروحية، حتى ولو تعلقت المشاهدة بأكمل الأشكال وأبهاها، مما يعنى أن اللاوعى الداخلى يعمل على تهيئة الذات المشاهدة للانتقال من

عالم الحضور إلى عالم الغياب، فالموت عند المتصوفة تحول، لا نهاية حقيقية، بل هو انتقال لما هو فوق الحياة ذاتها، يقول الراوى معبرا عن هذا كله : **«لابد من لحظة كف، لحظة تكتمل فيه المنية، تهمد الفورات والهدير والتهام الطاقات، ومن الهمود يكون التجدد، وما ينطبق على أنأى الأفلاك، أقصى النجوم والمجرات، نلقاه داخلنا»** (٧٢)

إن ارتباط الموت بالحياة ملمح عرفانى نلاحظة فى مزج (قصص الحب) بخيوط (الموت)، فكثيرا ما نقرأ فى قصص الحب الصوفية (نظرة المحب التى يعقبها شهقة الموت)، وهذا المزج يدخل حكاياهم فى إطار الأسطورية، من ناحية، ويحيل سردهم إلى نوع من الطقوس، من ناحية أخرى، ويمكن متابعة مثل هذا فى حكايا العذريين الذين استحالوا إلى نماذج عليا أكثر من كونهم مفردات أرضية، وقديما طرح الموروث الشعرى قالب (المقدمات الطللية) التى تعتمد المزج الرمزى بين (الحب والموت) خلال تأمل وجودى منتج للمفارقة بين (البقاء والفناء)، وهو ما يعنى أن الشاعر القديم حاول أن يتغلب على الموت بالإيغال فى موقف الحب.

ولا شك أن الخلسات قد دخلت هذه المنطقة العرفانية واستقرت فيها، ومارست إنتاج حكاياها فى إطار من

مستخلصاتها العميقة، وقد سبق أن عرضنا لبنية (الموت) بأحوالها ومواقفها، وهنا نستكمل ما سبق أن عرضناه خلال اندماج (الموت) بمواقف الأنثى عموما، حيث لازمت الخلسات بينهما فى غالب مسرودها، كما سعت إلى إحداث هذه الملازمة فى مجموعة مشاهدات الراوى لمفردات الوجود التى أطل عليها فى أسفاره البعيدة والقريبة.

المواجهة الأولى لإناث الراوى فى (ألف) حيث كان لقاؤها عابرا فى (البحرين)، ويكاد ينحصر هذا اللقاء فى مجرد (الرؤية) التأملية التى أعقبها فراق إلى المجهول، وهذا الفراق السريع دفع الراوى إلى الهروب فى الذاكرة زمانا ومكانا، حيث يتحول السرد إلى الأسكندرية لاستحضار تلك الأنثى فى إطار حلمى مصاحب للحظة تأمل أمام بحر الأسكندرية بما يقدمه من معطيات تنذر (بالنهاية) صـ١٦، التى تأتى مقدماتها فى (لحظة الغروب)، والمؤشر هنا واضح على أن نذر النهاية تحتاج إلى مواجهتها (بالأنثى)، حتى ولو كان ذلك فى إطار الوهم.

والأنثى التالية هى (الملكة) بإطارها المكانى الأثير عند الراوى (دير الجنادلة)، وقد تلازم حضور هذه الأنثى بكل خصوصيتها المكانية مع **«حضور التفاصيل القديمة المدونة على جدران القبور والمعابد»** [٧٣]، وعندما يعمد السرد إلى إحداث تداخل مكانى بين

(دير الجنادلة) و (موسكو)، تعود مؤشرات الموت إلى الحضور مرة أخرى : « **ذهلت عما يحيطنى، عن الثلوج الكثيفة والشجر المغطى، وآثار الأقدام المولية، واللحظة الفانية المفنية»**[٧٤]

ويتحرك الموت فى حضوره المحيط بالأنثى، إلى الحضور المشبك بها فى (ضوء)، صحيح أن اشتباكه بها كان احتماليا، لكنه حضور – على نحو من الأنحاء –، فمنذ أن فارق الراوى هذه الأنثى الضوئية ومجموعة الأسئلة تشاغله وتشغله : «**إننى أتساءل عن الأرض التى تسعى فوقها الآن، إذا كانت أنفاسها تتردد، وفى أى بقعة ثوت إذا كانت قضيت**»[٧٥] وتزداد تجليات الموت مع (بلبلة) حيث يكون أكثر شمولا وإحاطة، فعلى مستوى التأمل الباطنى للراوى (يكون الفوران والالتهاب محكوما بالصيرورة الأبدية) (الفناء) صـ ٢٨، ويلاحظ فى هذه الخلسة أن الراوى عندما نزل إلى مراكش – حيث لقاء البلبلة – يعمل على تعطيل هذا اللقاء، لينصرف إلى المؤشرات المحيطة، مؤشرات الموت الذى عبث بالوجود البشرى، ولم يترك منه إلا (أنفاس الراحلين) صـ ٢٨، ويتدخل الموت التقديرى فى هذا السياق خلال ومضة صحفية يرصد فيها غضب الطبيعة وهو بصحبة البلبلة :

«**سينشر الخبر هكذا :**

هطلت أمس أمطار طوفانية تخللها رعود وبروق، أصابت الصاعقة سيارة خاصة على الطريق بين بنى ملال وأبى الجعد، وعثر بداخلها على ثلاث جثث متفحمة : السائق، ورجل وامرأة»(٧٦)

وفى (خجلة الشذا)، مع لقاء أنثى البحر الأحمر، يحضر الموت خلال العلاقة التى أحكمها الراوى بين هذه الأنثى الفوارة، وبين أنثاه القديمة (علية رحمها الله) صـ٧٢، والربط الواضح هنا بين الحياة الحاضرة فى الأنثى الشابة، والموت فى الأنثى الغائبة (علية المخملية) التى بخل الراوى على المتلقى بسرد علاقته بها، وهو بخل كان عليه حريصا، فالإنسان مهما كانت درجة صراحته **«وقدرته على المكاشفة، تظل عدة مساحات عنده لا يطرقها ولا يدنو منها ولسوف أكتمل رحيلا بدون إطلاع مخلوق عليها»** (٧٧)

أما الأنثى الخاطفة فى (بريقة) فإن حضورها كان مسبوقا بحضور الموت، عندما يفتح الراوى ذاكرته على (محمود البدوى رحمه الله) صـ٧٦، ثم زيارته لتركيا ورصده (مقابر دروايش المولوية الغاربين) صـ٧٧، ثم يتخلل الموت حضور الأنثى ذاتها بانفتاح الذاكرة مرة أخرى على (شادى عبد السلام رحمه الله) صـ ٧٨.

ويتحرك السرد إلى (جبرينية) حيث المشاهدة والترسل فى (عمان)، وانفجار الحضور فى (إستامبول)، ثم التحقق فى (جبرين)، وفجأة ينحرف السرد انحرافا حادا من دائرة الأنثى إلى دائرة (الموت) الزمانى والمكانى : **«قبل التطرق لابد من وصف حال عرفته، أعنى تحقق ما نتوقع، حيث لا يخطر لنا ببال، وربما كان الموت أجلى مثال، ذلك أنه يواتى بغتة حتى مع تهيؤ الحال»** (٧٨) أما (سعيرها) التى فتحت الذاكرة على أعز ما تختزنه وأكثره إثارة (أم فريدة)، فإن الموت لم يحضر فيها إلا على نحو هامشى محدود، حيث اتسع انفتاح الذاكرة ليستحضر منطقة السكن الأول فى درب الطبلاوى، ويستحضر معها بعض شخوصها (أم كوثر) المصحوبة باسم الفاعل : (الراحلة) صـ٨٩.

ويمد الراوى حبال أم فريدة من درب الطبلاوى فى القاهرة المعزية إلى (موريليا) بالمكسيك، حيث (أدريانا) التى ابتعثت اللهب القديم، لكن استحضار الراوى لأدريانا كان مسبوقا بتمهيد صياغى للموت المجسد فى ذلك الفندق العتيق الذى دخله مندهشا ببنائه وأقواسه الحجرية التى تستمد ملامحها من العناصر المشرقية التى وفدت مع الأسبان الأندلسيين : **«يفنى الوجود، تختض الألسنة، تتبدل اللغات، لكن تبقى العمارة ..**

آخر ما يغنى» (٧٩)

ويستعيد الموت حضوره الممهد للأنثى فى (بلوغ الأسباب) :
«يبدأ سعيى حين أظن وصولى إلى نهاية مطافى، عندما أشارف اليقين باكتمال الخطى .. فكم من كتب أنظر إليها مستقرة فوق أرفف مكتبتى، أعرف أننى لم أطلع عليها» (٨٠)، وتستمر ملاحقة الموت لحضور الأنثى فى استدعاء (ضريح) مولانا جلال الدين صـ ٩٨، صـ١٠٩، ثم فتح نوافذ المشاعر الداخلية للراوى :
«الوقت المتاح - بالتأكيد - أقصر من المفقود» (٨١)، ثم يستعيد الموت حضوره خلال لحظات الفقد : (الراحل يحيى حقى) صـ١٠٠، أو خلال السرد الواصف (لمقهى على باشا مدرسة) فى تركيا، وممره الذى كان (مزرعة حجرية للموت) صـ١٠٣، وتستمر تداعيات الموت مع انفتاح الذاكرة على مسرحى شهير (رحلت زوجته) صـ١٠٤، ثم يتدخل الموت الاحتمالى للذات الراوية، عندما يقدر إمكانية رفض الأنثى له بعد كل ما بذله من جهد ومشقة للوصول إليها : **« الصد وإبداء السخرية كاف لمقتلى»** (٨٢)، ثم يكتمل الموت حضورا بانفتاح الذاكرة - أيضا - على اصطحاب المغنية التركية له إلى شقة أحد زملائها حيث :
«انبعثت رائحة مبيد حشرى قوى، استدعت إلى ذهنى رائحة مماثلة مرتبطة بتابوت خشبى مفتوح عند مدخل بيتنا القديم فى

انتظار جثمان والد جارنا» [٨٣]

وتأتى خلسة (فصم العرى) لتلازم بين الأنثى العراقية (زوجة الوهم) ومـوت أحب الناس إلى الراوى (الوالد رحـمـه الله) صـ١١٧، و (الراحلة أمى) صـ١٢٠، ويستعيد الموت التقديرى حضوره عند اكتمال علاقته بأنثاه : **«علمتنى الأيام أن الرحيل فى الوصول»** [٨٤]، ثم تتتابع مؤشرات الموت فى استحضار (ضريح الإمام الشافعى، ومقام الإمام موسى الكاظم، ومقام الشريف الرضى) صـ١٢٧.

ويمكن – على نحو من الأنحاء – اعتبار ملازمة السرد بين (الحب والموت) محاولة للتحرك فى الفراغ الوجودى بين الأعلى والأسفل، أو بين المطلق والمحدود، وبما أن الراوى ينتمى انتماء حتميا إلى هذا المحدود، فإنه كان يجاهد للخلاص، واتخذ له ركيزتين : الحب من جانب، والموت من جانب آخر، وكلما أوغل فى المجاهدة زاد الشوق إلى الصعود، خاصة مع سيطرة الإحساس بالاكتمال والنضج، وبلوغ مشارف اليقين، وفقد فى الجسد المتهرئ.

والذى لا شك فيه أن الموت المحيط كان أداة الإبداع للإغراق فى الحياة، وإذا كان من المحال أن يعيش الإنسان تجربة الموت تنفيذيا، فإن الراوى قد سعى لتجاوز هذا المحال لا لكى يعيش

تجربة الموت حقيقة، وإنما لكى يعايشها، ثم يطمئن النفس بأنه خرج منها سالما، بدليل قدرته على ممارسة الحب، أى ممارسة الحياة.

- ١٠ -

إن (خلسات الكرى) لم تدخل رحاب العرفانية عن طريق الموت الجسدى، وإنما دخلته - حقيقة - عن طريق الموت النفسانى الذى يربط التمام بالرحيل، وهذا هو سر المعاناة التى يعيشها السالكون، فوعيهم المنفتح على الموت دائما وأبدا، كان بسبب وعيهم أن العالم يسير- بطبعه- للفناء، فكيف يعملون للحياة مع هذه المواجهة الدائمة للموت، وحلا لهذه الإشكالية الوجودية يلج العرفانيون منطقة (المشاهدة) بديلا عن (الرؤية)، وفى هذه المنطقة تتسع الإدراكات وتزداد عمقا حتى إنها تتيح للسالك قدرة تحديد ساعة الرحيل، وفى حكايات المتصوفة كثير من هذه النبوءات عند البسطامى والحلاج وغيرهما من أهل الطريق.

وواضح أن موشرات الموت الجسدى والنفسانى صياغيا قد حضرت خلال إغراق الخطاب فى المعجم الصوفى الذى بلغت دواله مائتين وخمسين دالا، بمعدل مصطلحين لكل صفحة

تقريبا، من مثل : اليقين، الشوق، الحال، المجاهدة، الطريق، الأوردة، الوصل، القطع، المشاهدة، المعاينة، الجلال، الحضرة، المقام، المحو، البسط، البوح، الإشارة، الأنس، المكاشفة، التجرد، مدارج الوصول، المواجيد، التجلي. ومع كثافة التردد، نلحظ أن مصطلح (الحال) يستحوذ على نسبة مرتفعة، إذ تبلغ دواله سبعة وثلاثين دالا، وأهمية ارتفاع تردد هذا المصطلح أن فاعليته ترتد إلى أعماق الذات الداخلية وما ينتابها من مشاعر وإدراكات دون انتظار لواردات الخارج، وهو ما يكاد يوافق مجمل الخلسات السردية ونفيها القاطع أن يكون الخارج هو منتجها، يقول الراوى فى (مختتمه) : **«إن أثرى ما عشته لم أعرفه، ولم أدركه إلا بقوة المخيلة، وما انقضى منه راح جله فى التمنى. لقد أوصدت دونى أبواب بلا حصر، وحالت وصدت، طرقت برفق، وأحيانا صرخت، لم يأخذ بيدى إلا تخيلى»** (٨٥)

فما هو هذا الداخل الذى لم يعشه ؟. وماكنه هذا الذى لم يغادر منطقة الأمنية ؟.

يقول الراوى صراحة : **«أما الرفارف التى أحاطت بى ومستنى وأجحتنى، فمتعلق أمرها بالمرأة، فكلما بدأ سعيى منها واستمر إليها، أتوسل بها، وألهب بها أمرى، لعل منهلى دان»**(٨٦).

هذا الداخل الذى ارتبط بالمرأة بداية ونهـاية، هو نوع من الكشف العرفانى، فمعظم أهل العرفانية يقيمون علاقتهم مع الوجود على مبدأ (الحب)، فالحب هو مبرر خلق العالم، استنادا إلى الحديث القدسى : **«كنت كنزا مخفيا لم أعرف، فأحببت أن أعرف، فخلقت الخلق، فبى عرفونى».**

والحب العـرفـانى الذى يتسلط على الوجـود، يضـيق فى (الخلسات) ليستحيل إلى (شوق للأنثى)، وفى دفقة موغلة فى العرفانية يعبر الراوى عن هذه الكينونة الداخلية : **«ومازالت أسعى، ومن يسع يلتفت، ولا يكون الالتفات إلا لمن قطع قدرا من الطريق، وجرى له فقد، كما لا يصير التطلع إلى الآتى إلا لمن عنده توق، وشوقى دائمـا إلى الأنثى في سـائر أحـوالها وتجلياتها، فى ظهورها وفى خفائها، عبر كافة الأزمنة»** (٨٧)

ومن طبيعة أهل الطريق الرمز والإشارة، ومن ثم فإن الأنثى – عندهم – ترتفع إلى آفاق المطلق أحيانا، وتنزل إلى الحياتية المعيشة أحيانا أخرى، وتلج – فى هذا وذاك – عوالم طارئة (العصافير – الطيور – الشذا – النار – البرق)، ولا شك أن المؤشرات الداخلية لمجموعة العناوين تعتبر امتدادا لهذا الصعود وذاك النزول، فهناك الأنثى (الألف) بكل فرادتها التى أوغل العرفانيون فى كشف أبعادها الرامزة، وبخاصة عند ابن عربى

فى رسائله، والنفرى فى مخاطباته. وهناك الأنثى (البلبلة) التى استحالت إلى (عصفور)، وهناك (خجلة الشذا) التى أشعلت الغواية فى (البحر الأحمر)، وهناك (البريقة) التى تجلت كالبرق الخاطف، على نحو تجليات الأنوار القدسية التى تلوح (كالبرق الخلب) [٨٨] وتحضر (النار) برموزها الكثيفة فى أكثر العناوين الداخلية إثارة (سعيرها) ذلك السعير الذى أشتعلته (أم فريدة)، ولم يزل مشتعلا حتى لحظة التدوين، لكنه اشتعال يؤجج (الحال) الداخلية ويحيلها إلى نوع من المتعة الفريدة، أو لنقل : إنه اشتعال نار إبراهيم التى استحالت إلى (برد وسلام).

وإيغالا فى هذا التوجه العرفانى، يتجه الخطاب ببعض عناوينه الداخلية إلى الخطاب القرآنى لامتصاصه فى إنتاج هذه العناوين، وهذا الامتصاص يعمل على الجمع بين الدلالة القرآنية الغائبة، والدلالة الحاضرة فى الخلسات، فهناك (بلوغ الأسباب) وهذا المؤشر الصياغى يمتص قوله تعالى : **«وقال فرعون ياهامان ابن لى صرحا لعلى أبلغ الأسباب أسباب السموات»** (غافر ٣٦، ٣٧).

وفى إطار الارتفاع بالأنثى إلى آفاق الروح فى الأعالى، تأتى خلسة (فصم العرى) التى تمتص الخطاب القرآنى على نحو ضدى فى قوله تعالى : **«فقد استمسك بالعروة الوثقى لا انفصام**

لها» (البقرة ٢٥٦)، ولم يكتف الخطاب الحاضر بامتصاص الخطاب الحاضر بامتصاص الخطاب القرآنى فى العنوان الداخلى، بل إن هذا الامتصاص قد تحقق فى متن الخطاب ثلاثاً وعشرين مرة. فى مثل قول الراوى **«غير أن أصواتهن اتخذت سبيلا عجبا»** صـ١٠، الذى يمتص قوله تعالى : **«واتخذ سبيله فى البحر عجبا»** (الكهف ٦٣)، وفى مثل حديثه عن (الانثى البريقة) التى يرغب فى «احتواء طلعها النضيد» صـ٧٩، الذى يمتص قوله تعالى : **«والنخل باسقات لها طلع نضيد»** (ق١٠)، وفى مثل قوله «لكن ما رفرفنى وحيرنى كتابة محفورة قديمة، أصلها كوفى وفرعها أندلسى» صـ٦٠ الذى يمتص قوله تعالى : **«كشجرة طيبة أصلها ثابت وفرعها فى السماء»** (إبراهيم ٢٤).

ويطول بنا الأمر لو رحنا نتابع الأبنية الصياغية التى اتكأت على الخطاب القرآنى بكل أهدافها الإنتاجية المقصودة أو غير المقصودة، لكن المهم أن نلحظ دور هذا التكاء فى الميل بالخلسات إلى دائرة العرفانية.

إن الخلسات لم تكتف باصطحاب الانثى إلى (الفضاءات العلا)، وإنما أوغلت بها فى منطقة (الشطح) التى تمثل نافذة للتفريغ النفسى لما يختزنه وجدان العارف من الرغبات والمكبوتات، ويتجلى هذا الشطح بحدة فى خلسة (فصم العرى)

على نحو يسمح بتداخل الأماكن والشخوص، فالراوى يبدأ حكايته فى منطقة (الهرم)، ومنها يلج باباً معيناً ينقله من القاهرة إلى بغداد، حيث يعيش قصة زواج بامرأة تحققت فيها شروط الأنثى، وكأنها مصنوعة (حسب الطلب) : **«صيغت كما أتمنى، كما أرغب، بل إنها حاوية جامعة، فقوامها للمرأة الألف، ولون بشرتها الصفراوى الأشقر من القرطبية، وانفراجة شفتيها من محبوبة لم يرد ذكرها فى هذا التدوين إلا تلميحا»**(٨٩)

وفى الخلسة نفسها يتدخل الشطح فى تشكيل وعى الراوى ومعارفه العامة والخاصة، حيث يمتلك قدرة الإتيان بأفعال لا يعرف عنها شيئا، فيقود السيارة، وهو لا يعرف قيادة السيارات، ويسلك طرق بغداد فى مهارة دون سابق معرفة. صـ١٢٣.

إن دخول الأنثى دائرة الشطح يوازيه دخولها دوائر (الحال والموقف والمقام)، فهناك من دخلت دائرة (الحالة) واستقر بها الدخول، ومن انتقلت إلى دائرة (الموقف)، ومن صعدت إلى دائرة (المقام)، ويطول بنا الأمر لو رحنا نتابع كل أنثى والدائرة التى سكنتها، ومن ثم فإننا سوف نكتفى بمن سكن دائرة المقام، وبخاصة أن ساكنات (الحالة والموقف) قد تدخلت المخيلة تدخلا واضحا فى إنتاجهن، بينما ساكنات المقام قد اقترين اقترابا

شديدا من عالم الحقيقة، وفى رأينا أن ساكنات المقام اثنتان لا غير : (علية المخملية وأم فريدة)، صحيح أن الراوى قد صرح مرارا بأنه لم يتناول علاقات نسائية حقيقية فى هذه الخلسات، وأن العلاقات الحقيقية ليس لها حضور فيها : **«تمت علاقتى بالقليل منهن، وبلغت، وهؤلاء خارج بثى»** (٩٠)، لكننى أضع استثناء على هذا التصريح، وأكمل العبارة بما وصلنى من الخطاب جملة، فأقول : (وهؤلاء خارج بثى ماعدا علية المخملية وأم فريدة).

أما دخول (علية) دائرة المقام فإنه يتأكد من حيث مثلت المادة الأولية للأنوثة حتى أصبحت **«المرجع الأول لبنات جنسها، أعطافها كانت مخملية، تسبقها وتتبعها، لا يمت طيبها إلى عطر معروف من صنع الإنسان»** (٩١)، ولهذا صارت أساسا للمقارنة الأنثوية فيما تلا ذلك من علاقات وهمية أو حقيقية.

وأما الأخرى (أم فريدة) فدخولها المقام قد نقلها من (المؤقت) إلى (الدائم) الذى لا يغيب صداه، ولا تتخلف فاعليته، لأنها امتلكت ذلك **«الجسد الذى يرسل أصداءه بعد أكثر من ثلاثين عاما، فيشغل ويحرض»** (٩٢)، ذلك الجسد الذى ارتفع به السرد من المحدود المحسوس، إلى المجرد : **«أدركها فى مجملها وليس فى تفصيلها»** (٩٣)

وهذه الديمومة المصاحبة لأم فريدة قد اتخذت لها ركائز

حسية ومعنوية على صعيد واحد، وأهم هذه الركائز (العطر) **«الذى احتفظت به سنوات طويلة، واستعدته فى أماكن قصية، واقتفيته عبر أخريات، لعل وعسى»**[٩٤]، ومن هؤلاء الأخريات (أدريانا) أنثى المكسيك الذى كان التطلع إليها متصل العرى بأم فريدة : **«رصدت حواس حضورها، عطرها نفاذ، يمت إلى عبير أمر فريدة القديم»**[٩٥]

إن تعدد مواقع الأنثى فى الخلسات بين (الشطح) و (الحال) و (المقام) و (الفضاءات العلا) لم يكن مانعا من دخولها دائرة (الجنس)، بوصفه دخولا خلاقا يبلغ درجة القداسة، لأنه يوازى خصوبة الطبيعة فى إنتاجها للحياة من ناحية، والحفاظ على هذه الحياة من ناحية أخرى، ولا شك أن (الفعل الجنسى) فى الخلسات قد اقترب من (النكاح الصوفى) الذى يجتلى فيه الصوفى خصوبة الوجود، فهو عندما يتجه إلى الأنثى، يتجه إليها بوصفها تجليا للجمال المطلق، وعندما يلتذ بنكاحها، إنما يلتذ بقدرته على المشاركة فى إنتاج الحياة، لأنه يدرك بذوقه قانون الجنس المسيطر على الوجود.

لقد ترددت المباشرة الجنسية بالفعل أو بالقوة، صراحة وضمنا، فى مجمل الخلسات، حيث وقعت المباشرة فى (ألف)، وإن توقف السرد عند مقدماتها ليتيح للمتلقى إعمال خياله فى

إكمال الناقص : **«لفتنى إيماءاتها المشجعة، أن أمضى صوبها، أن يكون اللقاء فى الماء وبالماء، بدأت خطوى وعبارة تتردد عندى لم أدر مصدرها : هذا أوانها .. هذا أوانها»** (٩٦)

وفى خلسة (الملكة) تدخل الشطح لإنتاج المعاشرة مع الأنثى الروسية خلال (النظر)، بل إن مثل هذه المباشرة كانت كافية ليكون للراوى ابن منهـا صـ٢١، وفى (سعيرها) ثم الفعل الجنسى مع أم فريدة خلال (الاستشعار عن بعد)، لكنه كان أكمل وأروع من اللقاء المباشر أما (أدريانا) فقد بلغ معها الفعل الجنسى أوج اكتماله، حتى دوى صداه فى سمع الوجود : **«صرختها عند بلوغ أوج متعتها ذروة تحققى»** (٩٧)

وقد تحقق هذا الاكتمال مع المغنية التركية فى (بلوغ الأسباب) صـ١١٣، ثم بلغ ذروته فى (فصم العرى) مع الزوجة العراقية، حتى إنه كان يتحقق أحيانا فى الأماكن العامة صـ١٢٢ وكأنه عملية تحريض للطبيعة على الإخصاب.

وتتسع دائرة (الفعل الجنسى) لتستوعب عالم الطيور، ففى خلسة (مركز) يسمح الراوى الأصلى للراوى الفرعى بالتدخل، حيث يحكى محمد القيسى عن انفراد البلبل بطريقة خاصة فى الجماع : **«إذ ينطلق إلى أعلى مرفرفا، مزهوا، وفى مواجهته أنثاه، وإذ يبلغان المدى، يلتصقان فى توالج حميم، دافئ، محلق،**

متزايد، ويدوم ذلك مقدارا» (٩٨)

كما تتسع الدائرة لاستيعاب الطبيعة فى تكاثرها، حيث يرصد الراوى (سفاد البحر) فى (خجلة الشذا) عندما يصل إلى أنفه – من الماء – رائحة (المنىّ)، تلك الرائحة التى خبرها **«جيدا. اكتشفتها فى الطين المتخمر، والأرض المحروثة، ورصدتها فى الفراغ فى مواسم تلقيح النباتات»** (٩٩)

إن إيغال (الخلسات) فى العرفانية خلال استدعاء الأنثى بكل متعلقاتها المادية والمعنوية، كان تمهيدا لاستدعاء (المبانى) وضمها إلى دوائر هذه العرفانية، بوصفها أنثوية – أيضا – ويلاحظ أن مجموع هذه المبانى تنتمى إلى المساجد والمزارات، والقباب والأعمدة، وحضور هذه المبانى كان فاعلا فى السرد بنقله إلى (الوصف)، وقد تحقق هذا النقل عشرين مرة، وهو انتقال صياغى، يوازيه انتقاله نفسى، على معنى أن الوصف كان مدخلا لعملية توحد بين الواصف والموصوف من ناحية، وإطلاق قوى الواصف النفسية من ناحية أخرى، ونكتفى هنا بعرض دفقة تحقق هذه المستخلصات فى (ضوء) :

«أحيانا .. ألوذ بأماكن معينة، متقنة، قائمة منذ زمن طويل، أتدثر بظلالها وأصدائها، وإنى لمغرم بالقباب، بقدر ما تحتوينى وتطلعنى على استدارة الكون، بقدر ما تفك أسرى، وتعتق ما

تبقى من وثاق، أويت إلى قبة الإمام الشافعى المصوغة من خشب عطر الرائحة، قبة قايتباى، قبة برقوق، قبة مولانا وسيدنا الإمام الحسين، ولزمت قبة سيدى عمر بن الفارض المتقشفة، الزاهدة، فى إستامبول، سمقت بى قبة الجامع الأزرق، وتحت قبة صغيرة مضمومة مؤثرة فى جامع القرويين بفاس امتثلت وأصغيت» [١٠٠]

ويكتمل الإيغال العرفانى للخلسات باستدعاء بعض السالكين إلى حضرتها، بذواتهم أحيانا، وبملفوظهم أحيانا أخرى، فالحاضرون بأسمائهم : (فريد الدين العطار) صـ٣١، (النظّام) صـ٣٢، والنظام هى شيخة الحرمين التى كتب فيها ابن عربى ديوانه (ترجمان الأشواق)، وجلال الدين الرومى صـ ٩٨، صـ١٠٩، وابن الفارض صـ١٠٢.

أما الحاضرون بملفوظهم، فهناك ابن عربى بمقولته عن تأنيث المكان التى سبقت الإشارة إليها، وهناك أبو حيان التوحيدى الذى حضر خلال مقولته عن الاغتراب الداخلى : **«أغرب الغرباء من صار غريباً فى وطنه»**[١٠١]، وهى المقولة التى امتصتها الخلسات فى قول الراوى : **«قلت إن الغربة لم ترهقنى لأننى أعيشها دائما، وأقسى غربة ما كانت فى الوطن»** [١٠٢] وقد امتد حضور أبى حيان فى بعض أبنيته الصياغية الأثيرة مثل :

«فالبدار البدار إلى كل الأبرار الأخيار» (١٠٣)، وهو ما تردد فى ملفوظ الخلسات فى (ما يمكن أن يكون) : «فالبدار البدار إلى أول من عرفت، إلى رحم أمى» (١٠٤)، ومن أبنية أبى حيان الأثيرة (لعل وعسى)، وقد رددتها (خلسات الكرى) سبع مرات، منها أربع مرات مع أنثى لاستحضارها إلى منطقة (التمنى)، وثلاث مرات مع الطبيعة الجامدة لاستعادة عالمها الغائب إلى لحظة التذكر الحاضرة.

إن إيغال الخلسات فى آفاق العرفانية لم يكن بما احتواه متنها من إشارات وتلويحات قولية وغير قولية فحسب، بل إن الإيغال قد بدأ تجلياته فى مؤشر خارجى بالغ الدلالة، إذ صدر المؤلف خطابه بمقدمة شعرية للحلاج، وهما اللبيتان اللذان يتصدران ديوانه :

نظرى بدء علتى ويح قلبى وما جنى
يا معين الضنى علىّ، أعنى على الضنى

لقد سعى الراوى إلى (الإعانة) التى سعى إليها الحلاج، لكنها لم تتحقق لهذا أو ذاك، فكلنا يعرف النهاية المأساوية للحلاج، وهنا نواجه بالنهاية الحزينة للراوى الذى ختم خلساته بما يعبر عن هذا الحزن : **«لم ألق إلا الحسرة وبواعث الآهات ذاك نثارى»** (١٠٥)

- ١١ -

لقد افتتح الراوى خلساته (بالضنى)، وختمها (بالحسرة والآهة)، وما بينهما كانت مغامرة الأنثى حينا، ومغامرة التأمل الوجودى حينا آخر، وهو - فى كل ذلك - كان منتج أقوال وأفعال على صعيد واحد، يحتل دور المؤلف تارة، ويتخلى عنه تارة أخرى، يسيطر بذاته على الأحداث مرة، وتراوغه الأحداث مرات، يقوم بإنتاج الأفعال طوراً، ويكتفى بتلقى ردودها طورا آخر، وخلال كل ذلك يختار المواقع التى تؤهله للرؤية الشمولية العميقة، فيدرك الماضى ساعة إدراكه للحاضر، ويدرك الحاضر ساعة تأمله فى الماضى، يدرك المكان الغائب لحظة معاينته للمكان الحاضر، ثم يقوم بإلغاء الزمان والمكان ليصعد بالسرد إلى آفاق التجريد الذى يتيح له (مشاهدة) المادة الأولية للوجود، ثم ينزل إلى الواقع الحياتى ليجمع عناصره التفصيلية المبعثرة ناسجا منها بناء حكائيا دون أن يستعين بالركائز المحفوظة للحكى، ثم يدخل بها إلى مناطق الترجمة الذاتية، دون توفر ركائزها المألوفة، وينحرف بها إلى الرصد اليومى للمذكرات، دون اتكاء واضح على منهجها الصحيح، وفى كل ذلك كان هو (السلطة والموقع)، المؤرخ والمحلل، المعلق والشارح، وقبل ذلك كله كان هو الراوى العليم بكل شىء، والجاهل بكثير من الأشياء،

الراوى الصريح الذى يفصح عما يجب كتمانه، والكتوم لما يجب التصريح به، لكنه - أبدا - لم يسع إلى تغليف شخصه بأقنعة من هنا أو هناك، بل حضر إلى رحاب السرد فى مواجهة مباشرة مع المتلقى خلال ضمائره المنتمية إليه انتماء صريحا، وقد سبق أن أشرنا إلى الطبيعة الكمية لهذا الحضور، ونضيف هنا أن الحضور خلال الضمير قد استحال إلى مكاشفة اسمية فى (المختتم) (جمال الغيطانى)، وهذه المكاشفة قد سبقتها مكاشفة مفككة فى متن الخلسات، حيث حضر الاسم (جمال) فى (فصم العرى) صـ١٢٨، واكتمل الاسم (الغيطانى) صـ١١٩، ولم يكتف الراوى بهذا التحديد الاسمى، بل أكد المكاشفة بطرح مجموعة مؤلفاته السابقة :

١ - كتاب التجليات : صـ١٩

٢ - رسالة فى الصبابة والوجد : صـ٣٦، صـ ١١٨

٣ - دفتر الأسفار : صـ٤٧

٤ - متون الأهرام : صـ٥٧

٥ - خطط الغيطانى : صـ ١١٨

٦ - دفتر العشق والغربة : صـ١٢٠

ويتمادى الراوى فى هذه المكاشفة من الركائز الأساسية إلى العناصر الهامشية، وبرغم ما فيها من هامشية فإنها بالغة

الدلالة على تحديد المكونات الداخلية والخارجية للراوى، حتى إنه قد ضمن هذه المكاشفة بعض عاداته الخاصة (تعوده الكتابة بالمداد الأخضر) صـ ١٠٨، إدمان شرب الشيشة صـ ١٠٨، ركوب التاكسى بجوار السائق صـ٤٦، ثم أتبع ذلك بتحديد أحب الكتب إلى نفسه حتى إنها لا تفارقه فى أسفاره، وأولها : القرآن الكريم، ثم ألف ليلة وليلة، وديوان الحماسة لأبى تمام، ونهج البلاغة للإمام على بن أبى طالب صـ١٠١، ولا نريد أن نوغل هنا فى استخلاص المؤشرات النفسية والثقافية لشخصية الراوى خلال هذه الملاحظ، لأن فى ذلك تزيد لا مبرر له، لأن المؤشرات واضحة المرجع، مكشوفة الدلالة.

ويلاحظ أن الراوى – وهو ينشئ سرده– كان يتدخل فى كل خطوة تدخل المنتج المراقب المشارك، وينجح هذا التدخل عندما تنضاف إليه خاصية العلم بما يحيط به ويواجهه، العلم بظاهره وباطنه، نلاحظ ذلك – مثلا – عند مواجهة الأنثى القرطبية فى (مركز)، حيث يرصدها رصدا مجملا – دون سابق لقاء أو معرفة – **«تجاوزت العشرين، المؤكد أنها دون الثلاثين، وذات صلة بالحياة الجامعية، دراساتها عليا»** (١٠٦) ولإحساس الراوى بأنه يتحدث عمن لا يعرفها، فإنه يبرر إقدامه على وصفها بقوله : **«كأنى طالعت أوصافها فى أحد مصادر الزمن الأول»**(١٠٧)

ويوازى الإحاطة بالأنثى الإحاطة بالمكان، فما إن يستقر الأمر بالراوى فى تركيا فى (بلوغ الأسباب)، ويتخذ (مقهى على باشا مدرسة) مقراً له، حتى تتحقق له معرفة كلية بالمكان :

«عرفت الأسماء والألقاب، مواعيد النوبات ..... وصاحبة المكان المشلولة، ورثته عن أمها، تعيش الآن وحيدة قرب مقام سيدى أيوب الأنصارى، لاعقب لها» (١٠٨)

وهذه المعرفة الجامعة كانت تثير دهشة بعض شخوصه، فحقى بك – أحد شخوص (بلوغ الأسباب) – أبدى دهشة **«لارتباطى بالمكان، ومعرفتى الدروب النافذة إلى ما يحيطه، خاصة السوق المغطى»** (١٠٩)

وتصل قدرات الراوى المعرفية إلى ما يؤثر عند المتصوفة (بالعلم اللدنى) الذى يتحقق دون سابق تحصيل، ففى الخلسة ذاتها يتحقق قدر وافر منه، فعندما دعته زوجة الزمن الآخر فى العراق إلى ركوب السيارة قالت بدلال :

«افتح ماذا تنتظر ؟.

مددت يدى فى جيبى. مفاتيح !.

أولجت واحدا منها بدون أن أنتظر أو أبحث أو أختبر. دار معى، غير أن ما أذهلنى، قدرتى على القيادة، وإتقانى وثقتى، أنا الذى لم أجلس إلى مقود سيارة عمرى كله، كيف أعرف الطريق

ولم أره من قبل ؟ كيف أدور عند منحنياته ؟ أتمهل عند مفارقه، مع أن بصرى لم يقع على جانبيه من قبل» (١١٠)

ويبدو أن الراوى كان على وعى بهذه القدرة اللدنية التى تسكنه، والتى كانت تعطيه - أحيانا - إمكانية رؤية الآتى، أو على الأقل (توقعه)، فى (جبرينية) يصرح بهذه الكينونة الداخلية: **«جرى الكثير فى الزمن القليل، وهذا ما سيقع لى مرة أخرى فى وضع أجلى وأوضح، أمضى بطيئا مستوعبا ما يتكشف لى، خصائص وأحوال لا تبدو إلا لمن عنده التمكن واحتمالات القبول»** (١١١)

ولا ينتقص من هذه القدرة التنبؤية أن السرد قد ابتدأ من لحظة الحاضر ليرتد منها إلى الزمن الماضى بكل معلباته من الأحداث والشخوص، ذلك أن زمن السرد بالنسبة للمتلقى هو زمن القراءة ذاتها، وكل ما يجاوزها هو بنوءة من نوع ما، حتى ولو لم تكن كذلك بالنسبة للسارد.

ولا شك أن الراوى كان معتزا بهذه القدرة الإدراكية، ويمارسها كلفا بها، ففى (ألف) وقف يتأمل جموع المسافرين : **«جنسياتهم البادية من الملامح، كيف يتصرف كل منهم، أخمن الهويات المجهولة، والغاية من الرحيل، ودرجة الصلة بين كل اثنين يصلهما حوار. هذا دأبى عند قطع المسافات»** (١١٢)

ولم يتوقف الرصد المعرفى عند الأطر الخارجية المحيطة، بل تجاوزها إلى الداخلية الغائبة، فى (جبرينية) يزور الحصن الوردى، ويطوف بمنازله، ويمر بحجرات النساء، أو التى كانت حجرات للنساء، وإذا به يستحضر تلك النسوة اللائى انتهى زمنهن، ويستحضر أعماقهن التى غابت معهن :

«أرصد الرغبات المكمورة، والفورات المقموعة، والأحلام الكابية» (١١٣)

وبرغم ما لاحظناه من اعتزاز الراوى بهذه القوى الإدراكية، فإنه كان يطامن منها عمليا، عندما كان يتشكك فى بعض معارفه أحيانا، أو عندما يسمح للنسيان بأن يغطى عليها أحيانا أخرى، أو عندما كان يكتمها عن قصد أحيانا ثالثة، فعلى مستوى التشكك يحكى الراوى رؤيته لا مرأة عارية فى روما وسط الطريق، وكان بصحبته صديقه شادى عبد السلام، وعندما نبه شادى إلى هذه العارية، يرد عليه بأنه لم يشاهد شيئا، وعند ذلك يداخله الشك فى رؤيته الصريحة :

«وحتى الآن لا أدرى إذا ما كنت رأيت، أم أنه لم يشاهد كما أصر» (١١٤)

وعلى مستوى النسيان يردد الراوى عدة مقولات حديثة يؤكدها بوصفها صفة طارئة عليه، حيث يحكى عن صحبته

للأديب محمود البدوى، وكيف أنه هو الذى نبهه إلى جمال الموسيقى التركية، ثم يقدم اعترافه بالنسيان **«لا أذكر الآن السياق الذى قيلت فيه هذه العبارة»** (١١٥)

وهى المقولة ذاتها التى حضرت فى حواره مع شادى عبد السلام فى روما : **«لا أذكر الآن موضوع حوارنا»** (١١٦)، وهى المقولة التى رددها - أيضا - عند حديثه عن ممتلكات أبيه من النخيل، وأنها تبلغ حوالى مائة وأربعين نخلة : **«أقول حوالى، لأننى لا أذكر الرقم تحديدا»** (١١٧)، ويتحرك الراوى من هذا النسيان الاضطرارى إلى الكتمان الاختيارى، فى (مايمكن أن يكون) يعترف الراوى بأن له علاقات أنثوية حقيقية، لكن **«هؤلاء خارج بثى»** (١١٨)، ومن الواضح أن الرغبة فى الإفصاح كانت تراوده، لكنه كان يجاهد نفسه للتغلب عليها : **«آه لو أن شجرة ألفاظى أينعت وأظهرت مكنونها، غير أن حال الصمت غلب، والكتمان طغى»** (١١٩) ولا شك أن هذه (الحالة) كانت وراء تلخيص الوقائع أحيانا، وبترها أحيانا أخرى، لأن **«المرء مهما بلغت نصاعته، ودرجة صراحته، وقدرته على المكاشفة، تظل عنده ساحات عدة لا يطرقها، ولا يدنو منها، ولسوف أكتمل رحيلا بدون إطلاع مخلوق عليها»** (١٢٠)

إن متابعة السرد فى الخلسات، يؤكد أن وعى الذات الساردة

بواقعها جزئيا وكليا، كان ينحسر أحيانا على النحو الذى تابعناه فى مناطق الشك والنسيان والكتمان، وهذه المناطق كانت تمهيدا لتحول أصاب الراوى أدخله منطقة (الجهل) وأخرجه إلى هوامش الأحداث، ففى (فصم العرى) يبلغ الشطح مداه - كما عرضنا قبل ذلك - حتى تحدثه زوجته البغدادية عما جرى بينهما ليلة زواجهما، ومكثهما فى غرفتهما ثلاثة أيام لا يخرجان، وهو لا يدرى عن ذلك شيئا، كأن ما جرى لم يكن له، وإنما لشخص آخر. صـ١٢٢

ولم يتسلط هذا الجهل على عالم الأنثى فحسب، بل طال عالم المبانى أيضا؛ حيث يحكى الراوى عن وقوفه أمام مبانى قرطبة متأملا، ثم يدرك - داخليا - أن هناك شيئا ينتظره، لكنه لا يدرى كنهه. صـ٤٩، ثم طال عالم النبات فى (باب العفو) يقف أمام الأشجار والنخيل، ويعلن جهله بأنسابها وسلالاتها. صـ٥٠.

ولا شك أن دخول الراوى دائرة (الجهل) كان ذا تأثير بالغ فى تشكيل الصياغة، حيث استدعت (أسلوب الاستفهام)، وهو بطبيعته الوضعية يطلب معرفة المجهول، استدعته مائة واثنتين وثمانين مرة، وهو ما حول كثيرا من مناطق الخطاب إلى ما يشبه سؤالا ممتدا، ويمكن أن نتابع تردد الصيغة الاستفهامية

المنبئة عن الجهل فى (مركز)، حيث غابت المسافرة عن عين الراوى، وضاعت فى الزحام، وعند ذاك تحضر الصيغ الاستفهامية لتشكل الموقف :

«ترى .. أى نقطة من المدينة بلغت الآن ؟.

أين تخطو ؟.

ماذا ترى ؟.

إلى من تتحدث ؟». (١٢١)

وتوالى الأسئلة الفاقدة للإجابة، يتوافق مع توجهات الراوى الإدراكية التى كانت تعطى الأهمية المركزية للسؤال فى ذاته، ففى (فصم العرى) يقدم دفقة سردية استفهامية كاملة ثم يعلق عليها بقوله : **«لا أدرى .... كثيرا ما يكون السؤال أبلغ وأدل وأشفى من الجواب»** (١٢٢) إن ذلك يعنى – ضمنا – رغبة الراوى فى محاصرة المتلقى فى منطقة (الاحتمالات) حتى يتيح مساحة لتوقعاته التقديرية التى تجعل منه شريكا فى الإبداع على نحو من الأنحاء.

ويبدو أن هذه الرغبة المضمرة كانت وراء توجهات السرد – أحيانا – إلى اختصار الحدث، أو تغييب قطاع منه، طويل أو قصير، وهو ما يتيح للمتلقى إعمال خياله (لإكمال الناقص)، وإعادة التوازن إلى التسلسل الزمنى أو المكانى، فى (بلبلة)

يواصل الراوى سرد علاقته بالأنثى المراكشية، ويرصد تعقيدات هذه العلاقة، والعوائق التى أحاطتها، ليصل إلى حفل عشاء أقامته أخت صديقه، وخلال العشاء يدور حوار حول الجو العاصف بالخارج واحتمال استمراره إلى الغد، ثم فجأة يختصر الراوى الأحداث، ويقوم بنقله مكانية سريعة : «**أخيرا .. اكتمل انفرادنا، المكان يؤطرنا، يحددنا، تنعزل اللحظات**» [١٢٣]، ونلاحظ هذا البناء السردى فى (بلوغ الأسباب)، فرغبة الراوى فى الرحيل إلى تركيا للقاء المغنية التركية، دفعته إلى الاتصال بأحد أصدقائه القدامى الذين تعرف بهم فى القاهرة – وهو من أصول تركية – وقد دعاه هذا الصديق إلى زيارة تركيا لتحقيق حلمه، وهنا يعمد السرد إلى القفز فوق الأحداث المصاحبة للسفر، ويضعنا مباشرة أمام لحظة الوصول إلى تركيا. صـ١٠١.

وهذا البناء السردى، كان يوازيه بناء آخر مضاد له، حيث يتوجه السرد إلى توسيع منطقة الحكى، حتى ولو أدى ذلك إلى الخروج من الحدث الحاضر خروجا كاملا، ومتابعة الخلسات إحصائيا تؤكد الرغبة الحميمة للسرد فى توظيف هذه البنائية، حيث ترددت ثمانى عشرة مرة فى اثنتين وعشرين خلسة، فإذا أخرجنا المفتتح والمختتم من مجموع الخلسات، فإن كل خلسة

تتحقق فيها ظاهرة (الخروج) تقريبا. ويطول بنا الأمر لو رحنا نتابع بنية (الخروج) متابعة استغراقية، ومن ثم نكتفى برصدها فى (فصم العرى)، لأن الخروج فيها كان متكررا على نحو لافت نتيجة لانفتاح الذاكرة انفتاحا متقطعا، حيث يتوقف السرد عند انفتاحها على صحبة الراوى لوالده فى صلاة الفجر فى مسجد الحسين بالقاهرة، ثم صحبته فى زيارة صديقه البلديسى صاحب دكان العطور. صـ١١٧، ثم تعاود الذاكرة انفتاحها على (محبوبة الزمالك) صـ١١٩، ثم (محبوبة موسكو) صـ١٢٠، ثم تتحرك الذاكرة من الشخوص إلى الأماكن **«سوق الحمام الممتد بين ضريح الإمام الشافعى حتى ميدان القلعة، فيه الكلاب والثعابين وأنواع العصافير النادرة، وسائر ما يلزم من أطعمة الحمام وأدوات وأدوية»** (١٢٤)

- ١٢ -

إن الارتداد الزمنى للوراء الذى كان يخرج السرد من الحدث على نحو متكرر، يعنى – بالضرورة – حدة الذاكرة، هذه الحدة التى تميز العارفين، لأنها تتيح لهم مساحة واسعة فى الزمان والمكان يتحركون فيها ببواطنهم حركة توازى حركتهم الجسدية، وإذا كان انفتاح الذاكرة قد أتاح للسارد أن يبتعد عن الحدث ثم

العودة إليه تبعا للتداعى، فإن هناك تقنية أخرى لم تسمح بالخروج أو الدخول، وإنما كانت تعمل على توقيف الحدث دون مغادرته، وهى تقنية (الوصف)، باعتبارها عملية تراكم صياغى ودلالى فى نقطة بعينها تشد الراوى إليها، وتعمل - تلقائيا - على جذب المتلقى إليها - أيضا -، والمتابعة الكمية لهذه التقنية عسيرة؛ لأنها تكاد تتدخل فى كل دفقة سردية، لكن نشير هنا إلى بعض تدخلاتها اللافتة كما فى خلسة (الملكة)، حيث يتدخل الراوى بمجموعة مواصفات لأنثى (دير الجنادلة) توقف السرد مؤقتا : **«سموقها، تلألؤ ثغرها إذ تنفرج شفتاها الريانتان، المرتويتان، المتوردتان، المتأهبتان، الخفرتان، الداعيتان، الحاضنتان، المنذرتان أيضا»** (١٢٥)

إن اعتماد هذا التوجه الصياغى يعنى توقيف السرد كتقنية حكائية، من ناحية، لكنه يسمح له بالتنامى كتقنية شعرية من ناحية أخرى، إذ من خواص هذه التقنية الأخيرة أن تكون خالصة لإنتاج التراكيب إنتاجا جماليا بعيدا عن المعنى، وهو ما نلحظه فى الاتكاء على صيغة (المثنى) من ناحية، وصيغة (اسم الفاعل) من ناحية أخرى. وارتدادهما إلى ركيزة واحدة هى (الشفتان)، دون أن يجاوزاها دلاليا، ودون أن ينمياها سياقيا، وعلى معنى آخر نقول : إن الصياغة فيها قد استهدفت ذاتها

دون أدنى إضافة إلى الحدث.

ونلاحظ تدخل التقنية ذاتها فى خلسة (ألف)، حيث يتجه السرد إلى استحضار مجموع الإناث الغائبات عن الواقع، الحاضر فى الذهن بالتداعى، فيقول : **«كثيرا ما اتفق لى ذلك مع الإناث الحاضرات، المشعات، النافثات فيضهن»**(١٢٦)، حيث تحركت تقنية الوصف من (المثنى) إلى (الجمع) لتحقيق الكثافة الكمية، لكنها استبقت صيغة (اسم الفاعل)، وهى صيغة أثيرة عند الراوى، لأنها تسمح بالتحرك صياغيا فى منطقة محايدة بين الفعلية والاسمية، لأن اسم الفاعل يأخذ من (الفعل) إنتاجه للحدثية، ويأخذ من (الاسم) ابتعاده عن الزمنية، وهذا الابتعاد الزمنى يدخل مجموعة الصفات دائرة (التجريد) المثالى، وبخاصة عندما تتعلق المواصفات بالأنثى أو ببعض مكوناتها، وهذا التصاعد التجريدى كان يوازيه نزول إلى المواصفات المتزجة بالزمنية؛ عن طريق الاتكاء على صيغة الفعل وتواترها تواترا لافتا، حيث نلاحظ مثل ذلك فى (ألف) واستحضار الأنثى التى اختزلت السوابق واللواحق : **«وكلما استعدت أو رأيت أو جالست أو أصغيت أو خلوت بأنثى، أطالع عندها قبسا»** (١٢٧)، فالراوى لم يعتمد الحدثية وحدها، ولا الزمنية وحدها، بل وازن بينهما خلال توظيفه لصيغة الفعل، وواضح الانحياز (بالفعل)

إلى الزمن الماضى، ذلك الزمن الأثير فى مجموع الخلسات، إن لم نقل إنه الزمن الأثير فى الخطاب الروائى لجمال الغيطانى على وجه العموم، ذلك أن إنتاج الخلسات قد اعتمد فتح الذاكرة بعد تمام الأحوال واكتمال المواقف، وهو ما أقرّ به الراوى صراحة : **«فيما بعد، حرصت على تدوين ما يلفظ، أو ما أصغى إليه. ليس فى لحظة نطقه، فهذا محال، لكن بعد انقضاء المتعة وفض الاندماج»** (١٢٨)

إن فتح الذاكرة لم يكن قاصرا على استعادة الأحوال والمواقف، بل كان – أحيانا – لجبر ما بها من نقص، وملء ما بها من فراغات، وتأمل ما احتوته من محو أو أثبات، ثم إدراك ما فيها من فيوضات : **«كنت ساعيا إلى الوحدة، لأستعيد ما جرى، لأعيشه من جديد، لأرى ما لم أشهده لحظة وقوعه، كثير مما يمر بى، أو أعبره، لا أكتشف أبعاده إلا بعد انقضائه»** (١٢٩) ولم يكن توقف السرد عن طريق (الوصف) فحسب، بل إن الخطاب يستدعى تقنية إضافية لها دورها فى هذا التوقف، ونعنى بها تقنية (الحوار)، لكن مشاركة الحوار فى تحقيق الظاهرة لم تكن تكتمل إلا عندما يمتد ويستحوذ على مساحة صياغية مناسبة.

ويلاحظ أن الحوار فى الخلسات قد سلك مسلكين، الأول :

يأتى فيه ملخصا تلخيصا بالغا، حتى إنه لا يتجاوز بضع كلمات، تصل - أحيانا - إلى كلمتين فقط. المسلك الآخر : أن يأتى محكيا خلال فعل القول : (قال - قالت - قلت)، ويندمج النمطان فى السرد اندماجا حميما حتى يكون الفصل بينهما عسيرا. نلاحظ هذا الإيجاز البالغ فى (فصم العرى) إذ يعود السارد عن شطحه، فتعتدل الأحداث، وتتمايز الأمكنة، حيث القاهرة ومنطقة الأهرامات التى كانت بداية الشطح، وحيث استقبله شاب مكلف بهذه المهمة قائلا : «أهلا خالد بك» «شرفت سيادتك» (١٣٠)، ثم بعد العودة يقتصر الحوار على مقولة ذلك الشاب للراوى : «تحتاج شيئا جمال بك» (١٣١)

ويمكن متابعة بنية (الحوار المحكى) فى (توالج الضوء) حيث يقف الراوى أمام إحدى اللوحات الرخامية فى مسجد قرطبة، عليها كتابة كوفية، وأثناء ذلك يتدخل أحد السياح لسؤاله عن معنى الكلام المكتوب : **«أنتشى مكررا القراءة، مرة بالنطق، ومرة بالصمت؛ أنتبه إلى رجل متوسط القامة، يتطلع نحوى، فى قسماته شبه منها، يحسم أمره، يدنو منى، يستفسر بالإنجليزية، أو هكذا فهمت ..**

ماذا تقول ؟

يشير إلى اللوحة، أبدأ محاولا الترجمة، لا أتعثر، كأنى أحفظ السطور كلها بلغات مغايرة» (١٣٢)

وبجانب هذين النمطين الحواريين، نلحظ أن الخطاب كان يتجه – أحيانا – إلى توظيف الحوار (الأحادى) الذى يتدفق من طرف واحد، دون مجاوبة من الآخر. فى (ملكة) يقدم الراوى إحدى شطحاته التى أخذته إلى (موسكو) حيث الأنثى الفجائية التى واجهته بصحبة فتى تجاوز العشرين من عمره قائلا :

«انظر

تطلعت إلى الفتى . قالت :

هذا ابنك من صلبك ..

أقدمت . غير أنها أشارت بالكف فامتثلت. قالت :

حملت به لحظة لقاح عينيك لعينىّ ..

ثم قالت :

هذا عمر لقائنا .. » (١٣٣)

وتعتمد (خلسات الكرى) – أحيانا – بنية حكائية مجتلبة من (ألف ليلة) هى (الحكى داخل الحكى)، أو (الحكى المركب)، صحيح أن توظيف البنية كان قليلا، لكن القلة كانت مؤشرا على تواصل المبدع مع موروثه، نلاحظ ذلك فى (مركز)، حيث ترك الراوى مساحة السرد لصديقه العراقى، محمد القيسى ليمارس الحكى عن طبائع البلبل فى الغناء وفى الجماع صـ٤٥. وهو ما حدث مع أدريانا أنثى المكسيك، التى سمح لها الراوى بأن تتدخل كساردة تحدثه عن دير الرهبان الذى آل به الأمر إلى

مركز ثقافى. صـ٩٥.

ومتابعة الأبنية الحوارية فى الخلسات يؤكد أنها تدخلت تدخلا واضحا فى إنتاج الروائية وتخصيبها بتقنيات إضافية، حيث بلغت خمسة وثلاثين بناء تضم مجموع الأشكال التى عرضنا لها، لكن – بالإضافة إلى هذا التدخل – كانت أبنية الحوار تعزز تدخلها بدفع الصياغة إلى الاتكاء على (ضمائر الخطاب) : (انظر) (هذا ابنك) (من صلبك) صـ١٣٣، (أنت متعب) صـ٨٢، (هل تريد الآن) صـ١٢٠، (لا أحب ضحكتك هذه) صـ١٢٤، (ليس لى إلا أنت) صـ١٢٥.

أما عندما يخلص الخطاب للسرد، أو يمزجه بالوصف، فإن السيادة تكون لضمير (الغائب)، نلاحظ ذلك – مثلا – فى (سعيرها)، حيث منطقة الزمن الأثير عند الراوى، وحيث المكان الريان فى (درب الطبلاوى)، وحيث (أم فريدة) التى كانت تشعل نار الرغبة عندما «تحرك مؤخرتها المتأججة» (١٣٤)، وحيث نذر الراوى نفسه لمراقبتها سعيا للارتواء الخارجى والداخلى **«بدءا من صعودها (السرير المنخفض)، تقدمها على أريع، اتكاؤها بمرفقيها على حافة النافذة، هكذا يكتمل حضور خصرها النحيل، وردفيها الرابيين المجوهرين، يغوص الجلباب الرهيف بين شطريهما، فيشف ويشى، أما صدرها الناهض الأشم فيستريح إلى قاعدة النافذة، لمتانته وفيضه، تبدو كأنها تحتمى**

به، تقف خلفه» (١٣٥)

تضم هذه الدفقة القصيرة ثمانية عشر ضميرا للغياب، برغم أن السرد قد استحال إلى نوع الوصف، وبرغم أن الوصفية قد استحالت إلى نوع من (المونتاج)، حيث اللقطات المتفرقة التى تعود وتتكامل فى نسق كلى متناغم.

ويلاحظ أن تعامل الخلسات مع تقنية (المونتاج) قد اتكأ على ظاهرة تعبيرية هى : (الوصل والفصل)، أو (العطف وعدم العطف)، لكن هذا الاتكاء كان سلبا لا إيجابا، على معنى أنها اعتمدت كسر قانون الفصل والوصل، مستهدفه تدفق المفردات والتراكيب دون فواصل، حتى ولو كانت فواصل للربط، نلاحظ ذلك - مثلا - فى (مركز) حيث أنثى القطار المسافرة إلى قرطبة **«تواجهنى بأوضاع مختلفة، كأنها أدركت، حاولت الإحاطة.. مع التجول، غير أن فخذيها دعامتان، منهما يبدأ التكوين، لهم المبادرة والتمهيد، لغزارة ما توالى على، وليت وجهى إلى النافذة لأتمكن من الاستيعاب، أشجار، تلال، قرى صغيرة، بيوت مفردة، أفراد قلائل، عربات، طيور، أحجار متناثرة، كل شيء يتدفق متراجعا إلى الخلف»** (١٦٣)

إن حرف العطف لم يتدخل فى هذه الدفقة إلا مرة واحدة، برغم احتوائها على مجموعة من المواقف والرؤى الداخلية والخارجية، المتقاربة والمتباعدة التى التأمت فى لوحة كلية تعتمد

الفصل الصياغى الذى يقود إلى الوصل الدلالى على نحو ما نلاحظه فى عملية المونتاج .

- ١٣ -

لا شك أن متلقى النص - أى نص - عندما يتحول إلى دارس له. يحاول أن يبلغ من النص أقصاه، ويخلص فى تسجيل كل ما يبوح به، دون أن يفرض عليه مقولات بعينها، على معنى أنه يتعامل مع النص بما فيه، لا بما عنده، لكن - برغم ذلك - يظل عند القارئ الدارس إحساس مبهم بأنه لم يبلغ من النص ما أراده، لأن هذا النص قد ضن عليه ببعض أسراره وخفاياه، أو لأن همته قد قصرت عن المتابعة الاستغراقية.

هذا ما أحسست به وأنا أكاد أفرغ من قراءة (الخلسات)، وهو ما أحس به - غالبا - عند فراغى من قراءة نص معين، وبخاصة النصوص القصصية والروائية - برغم قلة قراء تى لها نسبيا، وهو مالا أحس به كثيرا عند فراغى من قراءة النصوص الشعرية التى تستحوذ على معظم قراءاتى، وربما يرجع هذا وذاك إلى أن قراءة النص الشعرى محكومة باللغة أولا وآخرا، واللغة حاضرة فى النص حضورا ماديا بكل عناصرها ومكوناتها وطاقاتها الإنتاجية، فاللغة فى النص الشعرى أداة

وغاية على صعيد واحد، أما فى النص الروائى، فإن اللغة تحافظ على كونها أداة، تسعى لبلوغ أشياء تجاوز قدراتها وإمكاناتها، أو لنقل إنها تحاول امتلاك قدرات وإمكانات غير لغوية لتتمكن من ملاحقة الأحداث والشخوص، ومتابعة السرد والحوار والوصف، ورصد الداخل والخارج، والتقاط المركزى والهامشى، كل ذلك خلال تقنيات غير معروفة لها، أو لنقل : إنها لم تتعود التعامل معها برغم تاريخها الطويل فى مجال الكلام، وفى مجال الإبداع على سواء.

إن إحساس القصور والتقصير معا فى مواجهة (خلسات الكرى) تفجر خلال بعض الأسئلة التى كانت تلح على كلما لاحت لحظة توقف للتأمل، ثم تجمعت دفعة واحدة وأنا أتهيأ لمغادرة الخلسات بعد صحبة استمرت أشهرا حتى ألفتها ألفة حميمة، وأظن أنها ألفتنى، صحبتها معى فى سفرة إلى اليمن، ثم عاودت اصطحابها فى سفرة إلى لبنان، ثم أخيرا فى سفرة إلى الأردن، وكنت سعيدا بهذه الصحبة لأمرين، أما الأمر الأول فلأن انفرادى بها كان كاملا بعيدا عن مكتبتى التى تشاغلنى وتشغلنى عنها أحيانا، وأما الأمر الثانى فلأن حالى كان حال السفر والترحال، وهى الحال التى كان عليها الراوى فى الخلسات، فتم التوافق بين المنتج والمستهلك فى منطقة (الأحوال).

هذه الأسئلة التى تكاثرت قرب لحظة الافتراق، كانت مؤشراتها حاضرة فى لحظات اللقاء، وكأن الخلسات تريد أن تستبقينى فى صحبتها بما تثيره من تساؤلات.

وأول هذه التساؤلات كانت حول (المكان) : لقد انشغلنا معا بمتابعة البيئة المكانية كما وكيفا، ووصلت المتابعة إلى رصد مفردات المكان فى ألف وستمائة واثنتين وعشرين مفردة، منها مائتان وثلاث وستون مفردة تدخل دائرة (العلمية)، فلماذا كل هذه المتابعة ؟ وأين مستهدفاتها الدلالية ؟ ألم يكن من الأوفق متابعة صدى كل ذلك فى المتلقى وحركته داخل الخطاب بين المجهول كثيرا، والمعلوم قليلا ؟.

ثم لماذا كانت العناية برصد ظرف المكان (عند) على المستوى الكمى، حيث تردد فى الخلسات مائتين وثلاث مرات، وهل نسيت ما انتويته من ربط تردد هذا (الظرف) بمقوله ابن عربى :

«يا أخى اعتمد على (عند) إذا خرجت إلى عالمك»

ثم تأتى أسئلة (الزمان) التى تتعلق بحقيقته الوجودية، وتتكئ على حضور حقله الصياغى الذى احتوى على ثلاثمائة وخمسة وثمانين دالا، بالإضافة إلى الزمنية الناتجة من مجموعة الأفعال المنتشرة فى الخلسات انتشارا هائلا، تقود الخطاب إلى زمن المضى الأثير عند الراوى.

وتنتقل الأسئلة من المكان والزمان إلى الشخوص المركزية والهامشية، وحضورها بأسمائها أحيانا، وبدون هذه الأسماء أحيانا أخرى، ثم كيف كانت تدخل إلى الخلسات وكيف كانت تخرج منها ؟ ثم قبل ذلك وبعده : أين أحاديث النجوى التى لم تخل منها خلسة ؟. إن غياب العناية بهذه الأحاديث، يعنى إعطاء العناية للمنطوق دون المسكوت عنه، وتغليب مواقف الكلام على مواقف الصمت، وهى المواقف الفاعلة فى إعطاء (خلسات الكرى) طابعا معراجيا عرفانيا من نوع فريد، وفرادته فى حركته الموضعية التى توهم بالانتقال من الداخل إلى الخارج، بينما هى - فى الحقيقة - خروج من الداخل، وهو ما نطق به السرد صراحة فى (بلوغ الأسباب) : **«إنما أخرج منى إلى»** [١٣٧]، ويستمر الراوى فى معراجه الداخلى يترقى من حالة إلى موقف، ومن موقف إلى مقام، قد يطول به الانتظار هنا أو هناك، لكنه كان يغادر لكى يبلغ منزلة التمكن التى تنكشف فيها الحقائق، وهو أنه **«يعشق المستحيل»** [١٣٨] وعندها يتساوى اليقين واللايقين فى أن : **«أثرى ما عشته لم أعرفه، ولم أدركه إلا بقوة المخيلة، وما انقضى منى رأح جله فى التمنى»** [١٣٩]

جدلية العلاقة بين السطوح والأعماق
فى (روح محبات) لفؤاد قنديل

-١-

يتصدر هذا النص الروائى مؤشر خارجى يتسم بالإضاءة فى جملته: (روح محبات) لكن هذه الإضاءة يخالطها شىء من العتمة عند تفكيك هذا المؤشر العنوانى الذى يضم دالين، الأول منهما: (روح) دال غائم الدلالة، والآخر: (محبات) دال محدد الدلالة، والعلاقة بينهما تعتمد إضافة الأول إلى الثانى، وهذه الإضافة تتيح للثانى أن يؤثر فى الأول بتحديد دلالته أو تخصيصها، لكن النظر فى بنية العمق يحيل هذا التحديد وذاك التخصيص إلى نوع من الاحتمالية، لأن الإضافة هنا تحتمل معنى (اللام) أو معنى (فى)، ويكون الناتج السطحى أحد بناءين : (روح لمحبات) أو (روح فى محبات)، ويلاحظ عمليتى الانفصال والاتصال فى البناء الأول، الانفصال الذى يعطى لكل دال خصوصيته المستقلة، والاتصال الذى يجعل الدال الأول من ممتلكات الدال الثانى، أما البناء الثانى فيعتمد التلاحم الخالص بين الدالين.

نقـول إن الدال الأول غـائم الدلالة، لأن المعـجم يقـدم لـه عـدة دلالات، حيث تكون الروح مـساوية لمعنى (النفس)، وتكون بمعنى (الوحى)، وبمعنى (القـــرآن)، لكن الغــالب أن تكون بمعنى (النفس) على أساس أن (الروح ما به حياة النفس) (١)

وتزداد عتمة الدال عندما نتابعه فى المفهوم العرفانى الذى يعتبر الروح الإنسانى : لطيفة عالمة مدركة مركبة على الروح الحيوانى بوصفه : جسم لطيف منبعه تجويف القلب الجسمانى وينتشر بواسطة العروق إلى سائر البدن (٢)

ويرى أبو هلال أن الروح من قرائن الحياة، فهو جسم رقيق من جنس الريح حساس، وهى مبسوطة فى جميع البدن، والروح والريح – فى العربية – من أصل واحد، ولهذا يستعمل فيه النفخ، فيقال : نفخ فيه الروح (٣)

ويرفض أبو حيان التوحيدى أن تكون الروح مساوية للنفس دون فرق، لأن النفس جوهر قائم بنفسه لا حاجة بها إلى ما تقوم به، وما هكذا الروح، فإنها محتاجة إلى مواد البدن وآلاته، وبها يوجد ويصح (٤)

نخلص من هذا إلى أن الروح لا وجود لها منفردة، بل هى محتاجة إلى البدن الذى يحملها، وعلى هذا الأساس يمكن أن نتابع الدال فى العنوان على أن (الروح) التى لمحبات ذات بعينها

ارتبطت بها فى إطار (التوحد) على مستوى الدلالة، وعلى مستوى البناء النحوى، إذ إن الدال الثانى (محبات) بوصفه (معرفة) قد تدخل لتخصيص الدال الأول (روح)، فاكتسب منه التعريف، وهو ما يعنى أن (الروح) ليست روحا مطلقة، وإنما هى (روح) بعينها لها علاقة تلازم مع محبات، وغياب طرف من الطرفين قد يكون فيه إعدام للطرف الآخر، فلا وجود للروح إلا بوجود محبات، ولا وجود لمحبات إلا بوجود الروح.

والناتج الأول للعنوان ناتج احتمالى، إذ قد يكون مقصوده الإشارة إلى (نفس محبات) وأن المتن يمتد ويتشعب حول طبيعتها، وحول مسيرتها الحياتية، وهذا غير مراد بالفعل. ولذا فإن الناتج الثانى يفرض حضوره فى أن هناك روحا ارتبطت بها محبات ارتباط توحد وانفصال على صعيد واحد، وهذا ما سوف يوثقه المتن الروائى ذاته كما سنعرض له بعد ذلك.

ويلاحظ أن هذا العنوان بناء لغوى ناقص يحتاج إلى ما يكمله (تقديرا)، وهذا التقدير يستدعى دالا غائبا يقع موقع المبتدأ (هذا أو هذه) روح محبات.

أما الدال الثانى (محبات)، فإنه يأتى على صيغة اسم الفاعل من ناحية، وجمع الإناث من ناحية أخرى، واسم الفاعل من طبيعته إنتاج الحدث والمحدث على صعيد واحد، والصيغة هنا

مشحونة – معجميا – بدلالة الحب المتعلقة بمحبوب معين، وتزداد الدلالة كثافة بمجيئها على صيغة الجمع، فليس هناك حب مفرد، وإنما حب لا حدود لمساحته برغم انحصاره فى إطار الدال الأول (روح)، فكل هذا الحب مسلط على هذه (الروح) لا يجاوزها إلى سواها .

وإذا كان الدال الأول قد ارتبط بالثانى (بلام) الملكية (هذه الروح ملك لمحبات)، فإن الدال الثانى يتراجع بدلالته ليكون الناتج : هذا الحب كله لهذه الروح دون سواها، فالعلاقة بين الدالين علاقة جدلية تذهب من أحدهما للآخر على التوازى .

- ٢ -

ويظل العنوان الخارجى بمثابة مدخل يأخذ بيد المتلقى إلى متن النص، وما إن يعبر هذا المدخل حتى ينكشف العنوان انكشافا مبهراً، حيث يتردد فى المتن ترددا كاملا أحيانا، وترددا مفككا أحيانا أخرى.

والمتابعة الإحصائية تشير إلى أن دال (روح) قد تردد فى المتن ثلاثا وثلاثين مرة، وأن دال (محبات) قد تردد مائة وسبع عشرة مرة، فالسيادة الكمية كانت للدال الثانى، وهذا مؤشر خادع، لأن تحولات الدال الأول (روح) داخل المتن تأخذ مسارا

مغايرا لمسارها المعجمى فى العنوان، إذ تصبح الروح مساوية (للديك) الذى حضر فى المتن باسمه المباشر مائتين وخمسا وخمسين مرة، ثم حضر بلقبه (ملك) أربعا وستين مرة، ثم بكنيته (أبو عرف) مرتين، فيكون مجموع تردده ثلاثمائة وإحدى وعشرين مرة، وهو ما ينقل السيادة الحضورية صياغيا من محبات إلى الديك.

ومتابعة دال (الروح) فى المتن تقفنا على أنه من بين الثلاثة والثلاثين ترددا، فإن الدال يأتى مرتبطا بالديك مباشرة اثنتى عشرة مرة، ففى سياق توحده بمحبات يقول السرد : «نوبى أيتها الأرواح - نوبى وتلاشى» صـ٥٦، وفى سياق محاولة رشوان زوج محبات قتل الديك، تقول له محبات : «لاتنس أنه روح» «والروح ملك الذى خلقها» صـ٩٦، واستمرت المحاولة حتى بدا واضحا أن الديك لا محالة هالك «وأن روحه على وشك الطلوع» صـ١٢٩.

ثم يعاود السرد رصد العلاقة بين الديك ومحبات قائلا : «لقد نفذت روحه فى روحها» صـ ١١٨ ثم يحضر العنوان مباشرة ست مرات : «ارجع يا روح محبات» **«عد إلى يا روح محبات» «ارجع يا روح محبات» «يا روح محبات»** صـ١٤٩ «يا روح محبات» «عدد يا روح محبات» صـ١٥٤ ويأتى التردد الأخير بعد

ضياع الديك ضياعا نهائيا، ويعبر السرد عن هذه اللحظة الدرامية : «تتعثر وعيناها على الأفق البعيد الذى ابتلع روحها وغاب فيه الملك» صـ١٤٩ .

وفيما عدا ذلك، فإن الدال يتردد مرتبطا بمحبات - بعيدا عن الديك - ثلاث عشرة مرة، ثم يتوزع باقى التردد على رشوان ونساء القرية، والكائنات الحيوانية، وركاب إحدى السيارات الباحثين عن محبات بعد أن تركت طفلها وسارت وراء الديك الهارب.

إن هذا التردد الكثيف للدالين يدفعنا للعودة إلى المؤشر الخارجى لنقوم بعملية استبدال تحقق له الانكشاف الدلالى ، إذ إن قراءة المتن تعدل هذا المؤشر ليصبح (ديك محبات)، فدال (روح) بدلالته الغائمة يستحيل إلى دال محدد الدلالة (ديك)، وبهذا يصبح العنوان مدخلا مضيئا للمتن الروائى بوصفه (حكاية ديك محبات)، وهذا الاستبدال يحوجنا إلى متابعة الدال البديل (ديك) متابعة تحليلية لتحديد فاعليته الإنتاجية التى ينحاز بعضها إلى الأسطورة أحيانا، وإلى الخرافة أحيانا، وإلى الموروث الشعبى أحيانا، ثم إلى الموروث الدينى أحيانا، ويطول بنا الأمر لو رحنا نرصد هذه المحاور وعلاقتها بدال (الديك)، لكن نكتفى هنا بالإشارة إلى تضخم هذا الكائن تضخما مجاوزا لكل تصورات العقل كما ورد فى الموروث الدينى

وبخاصة فى حكاية المعراج هكذا : **«رأيت فى السماء ديكا له زغب أخضر وريش أبيض كأشد خضرة وبياض رأيتهما قط، وإذا رجلاه فى تخوم الأرض السابعة السفلى ورأسه تحت عرش الرحمن، له جناحان فى منكبيه، إذا نشرهما جاوزا المشرق والمغرب، فإذا خفق بهما وصرح بالتسبيح لله يقول : سبحان الملك القدوس .. فإذا فعل ذلك سبحت ديكة الأرض كلها وخفقت بأجنحتها، فإذا سكن ذلك الديك فى السماء سكنت الديكة فى الأرض»** (٥)

ويبدو أن التعامل مع الديك – بوصفه كائنا بشريا – مغرق فى الموروث العربى القديم، فأبو العلاء المعرى يقول إن الناس فى الزمن القديم قد تحدثوا عن «أن الديك والغراب كانا صديقين فى الدهر الأول،. وكانا يتنادمان، فشربا عند خمار أياما، فلما نفد شراب الخمار، وأحس الغراب أنه يريد الثمن، أصبح يوما والديك نائم فقال للخمار : إنى ماض فآتيك بحقك، وصاحبى هذا رهن عندك على مالك، وذهب فلم يعد» (٦)

والمردود المعجمى لدال الديك يعطيه صلاحية للسياق الروائى، حيث يحتمل معنى (الرءوف)، ودلالة (الربيع)، كما أن من صفاته (المواثبة) كما يقول إخوان الصفا، ولأمر ما أوصى سقراط عند موته بأن يذبحوا ديكا فى الهيكل، فهذا نذر عليه (٧)

ويأخذ الديك عند ابن سيرين اتجاها معاكسا، حيث تستحيل العظمة والمواثبة إلى (خضوع)، بوصفه (عبدا)، فبرغم ما فيه من دلالة على علو الهمة، فهو دائما تحت حكم غيره، لأنه مع ضخامته وتاجه ولحيته وريشه لا يطير، لكن (ديك محبات) قد تخلص من عبوديته بقدرته على الطيران.

ويعلل ابن سيرين لعدم طيران الديك ببعض المرويات الأسطورية، حيث يروى أن نوحا عليه السلام أدخل الديك والبدرج السفينة، فلما نضب الماء ولم يأته الإذن من الله فى إخراج من معه، سأل البدرج نوحا أن يأذن له فى الخروج ليأتيه بخبر الماء، وجعل الديك رهينة عنده، وفد ضمنه الديك، فخرج وغدر، فصار الديك مملوكا، وكان طيارا فصار أسيرا (٨)

إذن المتن الروائى (لروح محبات) قد استعاد للديك قدرته التى فقدها فى مثل هذه المرويات، ولم يكتف بذلك بل أعطاه قدرات إضافية تعيده إلى أسطوريته القديمة، إن لم نقل إنها تجاوز هذه الأسطورية.

- ٣ -

لا شك أن هذا النص الروائى يثير كما وفيرا من التساؤلات دون أن يعنى نفسه بطرح أية إجابة لها، وكأن السؤال أصبح

مستهدفا فى ذاته، أو لنقل إن النص قد استحال إلى نوع من التساؤل المتحرك على مستوى العمق وعلى مستوى السطح، فإذا كان العمق قد فرض سؤالا واحدا عن هذا الديك وأقنعته المتعددة، فإن السطح الصياغي يطرح ثلاثمائة وأحد عشر سؤالا، قليل منها ما حضرت له إجابة، وغالبيتها لم تحضر لها إجابة صريحة أو ضمنية، فإذا كانت صفحات المتن الروائى الخالصة للطباعة مائة وثلاثا وأربعين صفحة، فإن صيغة السؤال لها حضور لازم بمعدل مرتين فى كل صفحة تقريبا، وهذه الكثافة الترددية تستدعى ردود فعل من المتلقى تلهفا على إجابة السؤال الكلى، وإجابة الأسئلة الجزئية.

وربما كان السؤال المحورى الذى طرحه المتن هو عن سبب حضور هذا الديك الخارق، وعن القناع الذى يتخفى وراءه، ومحاولة الإجابة تحتاج أن نستحضر الموروث مرة أخرى، حيث يربط الموروث الديك (بالعجمة)، أو ما هو غير عربى، وفى هذا السياق يروى أن عمر بن الخطاب رضى الله عنه رأى فى المنام كأن ديكا نقره نقرة أو نقرتين أو ثلاثا، وقص عمر رؤياه على أسماء بنت عميس، فقالت له : يقتلك رجل من العجم. وربما كان تأويل رؤيا عمر على هذا النحو هو الذى جعل ابن سيرين يربط الديك فى الحلم (بالملوك الأعجمى).

فهل يمكن أن يكون حضور هذا الديك فى (روح محبات) قناعا للحضور الأجنبى فى مصر خصوصا، والعالم العربى عموما، حيث انتهك هذا الديك الواقع الخاص والعام، بدأ الانتهاك مع محبات، ثم تجاوزها إلى غيرها من نسوة قريتها، ثم تجاوز القرية إلى غيرها من القرى المجاورة، وقد جاء الانتهاك مصحوبا بنوع من الحرمان عند محبات؛ الحرمان من الإنجاب، كما جاء مصحوبا بنوع من التمهيد الإغوائى الخادع الذى استسلمت له مجموعة النساء، بل إنهن رحبن به وسعين إليه، واللافت هنا أن رجال القرى المجاورة قد سعوا إلى استحضار هذا الديك، وحرصوا على استبقائه عندهم برغم ما علموه عن أفعاله الجنسية مع نسوة القرى التى زارها، وما ترتب على ذلك من الحمل والإنجاب؛ إنجاب أطفال ينتمون إلى الديك جسديا.

لقد استمر هذا الديك على سياسته السلمية التى أوصلته إلى تحقيق أهدافه، ثم تغيرت هذه السياسة إلى العنف عند أول مقاومة من رشوان، سواء أكانت مقاومة سلبية بمحاولة سلب الديك قدراته الجنسية (بالخصى)، أم كانت مقاومة إيجابية بمحاولة قتله، وقد أوقفت سياسة العنف (عواد) راعى الغنم عن إكمال المهمة التى طالبه بها رشوان، وهى خصى الديك، حيث

قام الديك بتشويه وجهه، وإسالة دمائه، وقد تكرر هذا العنف الدموى مع رشوان، حيث قام الديك بتشويه وجهه، بعد أن شوه بيته.

وقد حرص السرد على أن يجعل انتهاك الديك للواقع عن رضا كامل، بل إن الرضا قد تحول إلى نوع من الطلب، ثم آل الطلب إلى نوع من الحرص على المتعة الجنسية التى مارسها الديك. وقد أدى كل ذلك إلى إنتاج جيل كامل ينتمى – بالأبوة – لهذا الديك، وبالضرورة فإن هذا الجيل سوف ينجب أجيالا وأجيالا، إلى أن يأتى زمن يكون لأبناء الديك السيطرة الفعلية على الواقع، حتى بعد غياب الأب فى عالم المجهول، وربما كان اختيار لقب (الملك) لهذا الديك تأكيدا لنبوءة السيطرة والسيادة، سواء تم ذلك بالرضا أم بالقهر.

لقد تحققت بداية الرضا من عالم المرأة، يوازيها بداية الرفض من عالم الرجال، لكن الرفض الرجولى تحول تدريجيا إلى نوع من القبول الضمنى فى منطقة القرى المجاورة، برغم محاولة أهل القرية التى شهدت مولد الديك الخلاص منه نتيجة لما أصاب القرية من وباء (الحمل الجماعى) لكن ذلك لم يمنع أهل القرى المجاورة من انتظار الديك والترحيب به.

- ٤ -

لقد استطاع المتن الروائى أن يلج منطقة الخصوبة الديكية خلال منطقة العقم عند (رشوان) بوصفه إسقاطا لعقم الواقع فى جملته بعد رحيل الزعامة الوطنية الحقة التى أشار إليها الإبداع فى إهدائه الذى تصدر النص، فقد أنتج هذا الرحيل فراغا قياديا، لأن الواقع لم يكن يسمح بحضور قيادة موازية، فما إن تم الرحيل حتى ظهرت قيادة أخرى شبيهة بظهور هذا الديك الذى تحمل مهمة تحويل العقم إلى خصوبة، فأنتج جيلا بمواصفاته المنتمية إليه انتماء مطلقا، سواء تم ذلك عن رضا أم عن قهر وخديعة.

لقد ظهر الديك منذ صغره فى بيت رشوان ومحبات، وتربى فى هذه البيئة، وظل يتضخم تضخما خارقا لقانون الطيور، وساعدته القرية والمحافظة والأجهزة المسئولة على التضخم المعنوى الذى يتوافق مع التضخم الجسدى، وبرغم التضخم على هذين المستويين فقد حافظ الديك على وظيفته الديكية حتى اطمأن له الجميع، فبدأ فى أداء وظيفته التى أضمرها، أو التى شجعه عليها هذا الاهتمام الزائد به، فأخذ فى نشر إغواءاته حول محبات، وما إن أتم مهمته معها منتهكا جسدها وروحها، حتى وسع دائرة انتهاكه لغيرها من نسوة القرية دون مقاومة

تذكر، بل ربما واجه نوعا من القبول الجمعى، والمرة الوحيدة التى واجه فيها رفضا فعليا كان من إحدى الراقصات التى لم تستجب لغوايته ومحاولته العبث معها، برغم نجاحه مع كل النساء اللائى سبقنها سواء كن من الطبقة الدنيا أو الطبقة العليا، وسواء كن فى حالة تهيؤ نفسى للعلاقة الجنسية أم كن غير مهيئات، حتى إن الديك قد واقع إحدى الفتيات، وكانت جالسة تبكى أمام جثة أمها، فلماذا استجابت الشريفات العفيفات لغواية الديك، بينما امتنعت عليه هذه الراقصة ؟ لعله الفرق بين البراءة والسذاجة، والخبرة والدراية، أو لعله الرغبة فى المجهول عند السذج، وانكشاف هذا المجهول عند الخبرة والتمرس، فهذا الواقع العام بكل سذاجته وطيبته سمح للديك القادم من المجهول أن ينتهكه، بينما تأبى عليه قطاع محدود أدرك حجم الخديعة القادمة.

إن سلطة الديك (الملك) (أبو عرف) التى مارس – بحقها – انتهاكه للنساء، سلطة غير شرعية، وعدم الشرعية ليس للحاجز النوعى بين الإنسان والحيوان فحسب، بل – أيضا – للحاجز الدينى، فهى سلطة غير شرعية وغير سوية على صعيد واحد.

هل يمكن النظر فى حضور هذا الديك بكل هذه السلطة الاستحواذية على أنه قناع من نوع ما لسلطة بشرية غير شرعية

من وجهة نظر الإبداع ؟ صحيح أن بدايتها كانت ذات طابع شرعى أتاح لها أن تتضخم تضخما هائلا، ثم قادها التضخم إلى التعالى على واقعها الذى تنتمى إليه، وذهبت تتطلع إلى الغرب عموما، وأمريكا على وجه الخصوص، بوصفها النموذج الذى يجب احتذاؤه، وكأنها تنتمى إلى حضارة هذا العالم برغم أنها كانت تردد دائما انتماء ها إلى عالمها الريفى، ويرشح لهذا المستخلص الافتراضى ذلك الحوار الذى أداره النص بين رشوان والعمدة، عندما اقترح العمدة على رشوان تحويل الديك إلى مزار سياحى، على أن يأخذ نصف الإيراد، ويحاول رشوان كسر شراهة العمدة برسم صورة مبالغ فيها لديكه وتكاليف تربيته :

– «هذا الديك ليس مصرى الأصل، إنه أمريكى .... أمريكا صدرت عشرين كتكوتا فقط إلى منطقة الشرق الأوسط، لم يبق منها إلا الملك.

فى الصباح يشرب عصير تفاح مثلجا، وفى الظهر مع الطعام مياهاً معدنية، أو أى مشروب بلا لون، وفى المساء يفضل الموز باللبن .. طبعا أخذ منى وقتا وجهدا كبيرا ومصاريف كثيرة حتى أقلع عن الخمور .... هل تحسبه يرضى أن يستحم بالصابون الذى نستحم به؟ .. لا ياعمدة، كل أنواع صابون

البشر تسبب له السعال أو الرغبة فى الهرش، إنه لا يستعمل إلا صابونا مخصوصا اسمه : الروك آند رول. (٩)

إذن هى سلطة طارئة تنتمى - فى الظاهر - إلى مجتمع القرية، لكن انتماءها الفعلى لواقع آخر تسعى إلى بث ثقافته وتقاليده فى الواقع المصرى الحاضر حتى ولو لم يكن قادرا على مئونة هذا التحول المفاجئ.

إذا كان الديك قناعا - احتماليا - لهذا المستخلص، فما القناع الذى لبسته محبات؟ وما الدور الإسقاطى الذى تؤديه ؟ هل يمكن أن تكون (مصر) فى إطار المثل الشعبى (القط يحب خناقه) فبرغم وعيها بأن الديك ينتهك حرمتها وشرفها، فقد حافظت على علاقته بها فى سرية كاملة، وداومت عليها حتى انجبت منه، بل إنها حرصت على إحاطة هذا الإنجاب بإطار من الشرعية الكاذبة، وقد أكد هذا الإنجاب غير الشرعى نجاح الديك فى مهمته بإنتاج جيل ينتمى لثقافته وتقاليده، وينظر إليها نظرة إكبار وإجلال، بل إن هذا الجيل جاء ممسوخ الشكل، فلا هو بشرى خالص، ولا هو ديكى خالص (كالراقصين على السلم، لا صعدوا ولا نزلوا)، وإذا كان هذا هو أمر الجيل الأول من أبناء الديك فى بدايتهم الأولى، فماذا يكون الأمر بعد بلوغهم مراحل النضج، وتوليهم مسئولية السلطة بكل انتمائهم غير الشرعى ؟.

إن النظر إلى المستقبل - خلال هذا المنظور - مفزع ومخيف، خاصة وأن الديك لم يرحل رحيله الأسطورى إلا بعد أن غرس بذرته فى رحم المجتمع المصرى، لتكون بداية الغرس فى الريف بوصفه ركيزة التقاليد والأخلاق المصرية الأصيلة التى لا يسهل تبديلها، فإذا نجح الغرس فى الريف، فإن المدينة مهيأة - بطبعها - للدخول فى منطقة (التديك) حتى قبل أن يصلها الديك بسلطته الطارئة.

واللافت هنا أن (محبات) المصرية الريفية المؤمنة، أسلمت نفسها طواعية لهذا الديك، وتركته يعبث بجسدها وروحها، بل حرصت على استمرارية ذلك، حتى أنها فى أشد اللحظات قسوة عند إحساسها بالحمل ظلت تبكى **«طالبة من الله السماح والعفو، شاكرة له نعمته وفضله وستره، لكنها لم تنكر شيئا عن أنها لن تعود إلى أحضان العاشق، لم تغامر بالوعد».** (١٠) بل إنها ظلت على تمسكها بديكها إلى اللحظات الأخيرة، حريصة على أن تحول هذه العلاقة غير الشرعية إلى علاقة شرعية، تعلن فيها زواجها منه **«كنت أنوى إعلان زواجنا رسميا، أنا وأنت تضمنا الكوشة وحولنا الأهل والأحباب والضيوف والورد والزغاريد، وأنت جنبى عريس بحق وحقيق»** (١١)

لقد انتهت الأحداث بغياب الديك غيابا أسطوريا، حيث توحد

بقرص الشمس الغاربة، لكنه (غياب الحضور)، أو لنقل إن غيابه ظل مؤثرا تأثيرا أقوى من حضوره، فقد تحول تمثاله الذى يرمز له إلى مزار يقضى الناس حوائجهم بواسطته، كما يفعلون مع الأولياء والصالحين، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن أبناء الديك القادمين كفيلون بالحفاظ على تراثه وفلسفته.

وإذا كان هذا قناع الديك، وقناع محبات، فما قناع رشوان ؟ هل يمكن أن يحتمل (عقل) الواقع الذى غفل عن وظيفة الديك التدميرية، أو الذى أغواه العائد المادى، فغفل عن خطورته، حتى إنه سمح له بحرية الحركة، ووصل الأمر إلى انتهاك شرفه، ظنا منه أن المغايرة الجنسية كافية فى إبعاد أية شبهة، لقد أرضى رشوان هذا الدخل الطارئ من عائد السياحة لزيارة الديك، حتى إنه عندما تنبه بعض تنبه للعلاقة المحتملة بين الديك ومحبات، لم يقرر الخلاص منه فورا، وإنما فكر فى حل يحفظ له هذا الدخل، ويوقف عدوان الديك على شرفه، وذلك (بالخصى): خصى الديك.

والتفكير فى هذا الحل قد يكون محاولة من النص لإعادة التوازن بين الديك ورشوان، فرشوان عقيم، وخصى الديك يجعله عقيما مثله، وهنا تنتهى المشكلة دون خسائر.

وعلى مستوى الإسقاط فإن الواقع يموج بتحولات محمومة

تسـعى وراء كل مـا هو أجنبى، بل إن (العـلامـة الأمـريكيـة) أصبحت أمل الجيل الجديد على وجه الخصوص، وأقصى ما يبذله المجتمع لمواجهة هذا الطوفان التغريبى أن يسعى لتطبيع علاقته مع الوافد بعقد علاقة مشابهة أو قرابة بين القائم بالفعل والوافد الطارئ، كمحـاولة رشوان الفاشلة فى أن يجعل الديك عقيما مثله.

وعندما تنبه رشوان إلى الخطورة الحقيقية، وأن وجوده رهن بغياب الديك، كانت الفرصة قد فاتت، حيث امتلك الديك سلطة عدوانية نال منها رشوان ما سبق أن ناله عواد : (تشويه الوجه). وأعتقد أن (التشويه) هنا تعبير صياغى مقصود، فهو مواز لتشويه الواقع المصرى الذى أخذ يتشكل على نحو ممسوخ لا ندرى جانبه الأصيل من الدخيل.

- ٥ -

إن هذه المحاولة لتحديد الأقنعة، تعنى أن النص يؤثر التحرك فى مستوى العمق أكثر من حركته على مستوى السطح، سواء على مستوى الأبنيه الكلية أم على مستوى الأبنية الجزئية، بل إن توظيفه للشخوص كان توظيفا داخليا أكثر منه خارجيا، برغم أن السرد والحدث يتمان فى الخارج الصياغى على وجه العموم.

فقد وظف النص كما هائلا من الشخوص الجماعية التى تبلغ مائة واثنتين وتسعين شخصية، معظمها من (النكرات) أمثال : ناس – أهل – إخوة – نساء – بنات – أرامل – مطلقات – عذراوات – جدات – إناث – أولاد. كما وظف كما هائلا من الشخوص الفردية تبلغ أربعمائة وإحدى وخمسين شخصية من (النكرات) أيضا، ولا يفيد هنا دخول (ال) على بعض الشخوص الفردية أو الجماعية، فإن دخولها لم يلغ طبيعة التنكير فيها، فلا فرق – عندنا – بين (رجال) و (الرجال)، ولا بين (راقصة) و (الراقصة)، بل الملاحظ أن (المعارف) كانت تنتمى إلى منطقة (النكرة) كثيرا، لأن المتلقى لا يكاد يحيط بها، وربما لهذا نجد أن السرد كان يحاول تقديم بعض الشخوص بوظائفها الحياتية أحيانا، وبصفاتها الجسدية أحيانا أخرى، فخلال اجتماع القرية لدراسة مأساة حمل جميع النساء من الديك، يعمد النص إلى صيغة الحوار لطرح أبعاد المأساة، حيث تحضر الشخوص بالوظائف : ناظر المدرسة – سائق الأجرة – الحلاق – شيخ المسجد – العمدة – شيخ البلد – الخفير – اللحاد – كما تحضر بالمواصفات الجسدية : ذو الشعر الأحمر – السمين – عدو الشمس – الضرير – ذو الأنف الكبير – ذو الكرش – الأطول – الأصلع – الأخنف.

وينضاف إلى هذا الكم من الشخوص سبع وثلاثون شخصية حضرت باسمها العلمى مباشرة، بعضها مرتفع التردد، وبعضها منخفض التردد تبعا لوظائفها الروائية، وتبعا لمساحة هذه الوظائف، ونقتصر هنا على رصد تردد الشخوص المحورية الفاعلة فى الأحداث :

١ - رشوان : تردد اسمه مائة وخمسا وستين مرة.

٢ - محبات : تردد اسمها مائة وسبع عشرة مرة.

٣ - الملك : وهو الاسم العلم للديك. أربعا وستين مرة، ومرتين لكنيته (أبو عرف) وباقى الشخوص من (الأعلام) لا يجاوز ترددها اثنى عشر ترددا لكن هذا الترتيب التنازلى خادع إلى حد ما، إذ إن ضم دال (الديك) إلى دال الملك وأبى عرف، يصعد به إلى المرتبة الأولى :

١ - الديك الملك أبو عرف : ثلاثمائة وواحد وعشرون ترددا

٢ - رشوان : مائة وخمسة وستون ترددا

٣ - محبات : مائة وسبعة عشر ترددا.

وهذا المؤشر الإحصائى يعلن عن سيادة شخصية الديك فى هذا النص الروائى، واستحواذها على إنتاج معظم الأحداث، ومشاركتها فيما لم تستحوذ على إنتاجه، حتى إننا لوقلنا : إن هذه (حكاية الديك) لم نبعد عن الصواب، فسيادة الديك لم تكن

على مستوى التردد الاسمى فحسب، بل إن كثافة التردد مستمدة من سيادة الفاعلية، وقد راعى العنوان الخارجى هذا الملحظ فاقتصر على دالين (روح محبات)، وقدم الدال (روح) بوصفه المعادل (للديك)، وآخر (محبات) لأن علاقة الديك لم تنحصر فيها، بل تعدتها إلى غيرها من النساء.

ويرغم ارتفاع تردد اسم رشوان على محبات فإن الروائية تكاد ترتكز على علاقة الديك بمحبات بالدرجة الأولى، وصادف أن محبات زوجة رشوان، فكان لوحة تستقبل ردود الأفعال أكثر من كونها منتجة للأفعال. لكن طبيعة المجتمع الريفى أنه مجتمع ذكورى، وهو ما أتاح لشخصية رشوان كثافة حضورية تتفوق بها - كميا - على حضور شخصية محبات بكثافتها الوظيفية.

واللافت أن حضور الشخوص الرئيسية الثلاث كان حضورا مباشرا داخل السرد، لكن متابعة الراوى لهذه الشخوص كانت داخلية، على معنى أن هناك حدثا رئيسيا متناميا يجرى على مستوى السطح الصياغى، لكن ردود أفعال هذا الحدث كانت تدور داخل الشخوص، أو لنقل إنها تدور فى مستوى العمق، ويبدو أن عناية الراوى كانت موجهة - غالبا - إلى هذا المستوى، وقد استعان على ذلك ببنية موغلة فى داخليتها هى (الأحاديث النفسية والذهنية)، وقد بلغت خمسة وأربعين حديثا،

بمعدل حديث نفسى كل ثلاث صفحات تقريبا، وتكاد تشكل هذه الأحاديث خطابا روائيا مكتملا، لكنه خطاب (رد الفعل)، لاخطاب (الفعل)، أو لنقل إن مستوى السطح كان يقدم المسار الإيجابى للحدث، ويتكفل مستوى العمق بتقديم المسار السلبى الذى كان - أحيانا - يتغلب على مسار الإيجاب.

ويأتى تردد الأحاديث مع الشخوص الرئيسية الثلاثة على النحو التالى :

محبات : خمسة وعشرون حديثا.

رشوان : سبعة عشر حديثا.

الديك : ثلاثة عشر حديثا

ولا ينفى هذا وجود بعض الأحاديث النفسية الهامشية لبعض الشخوص المساعدة، مثل العمدة والداية والطبيب البيطرى وأم محبات.

وتزداد كثافة بنية العمق إذا لاحظنا عناية الراوى برصد الشخصيات من الداخل أكثر من عنايته برصدها من الخارج بعيدا عن الأحاديث النفسية التى عرضنا لها.

- ٦ -

واضح أن متابعتنا للمتن الروائى قد كشفت عن بعد إسقاطى خلال عدة أقنعة احتمالية، أى أن دراسة المستوى السطحى قد

وجهت النظر إلى المستوى العميق، وهنا تسعى المتابعة إلى التحرك حركة عكسية، تبدأ من العمق لكى تصل إلى السطح، لتحديد أوجه الموافقة والمخالفة بين المستويين من ناحية، ولتحديد العلاقة الجدلية بينهما من ناحية أخرى.

وتوجه المتابعة إلى مستوى العمق ليس اختيارا، وإنما هو حتم فرضه مسلك الخطاب نفسه، فقد سبق أن رصدنا كثافة الأحاديث النفسية والذهنية، وهى كثافة تنقل الفاعلية - مؤقتا - إلى مستوى العمق، أى أن المتابعة تجد أمامها متنين روائيين على صعيد واحد، متن السطح ومتن العمق.

لقد استحوذت محبات على الفاعلية الأولى فى متن العمق من حيث الكم ومن حيث الكيف، معدلة بذلك ما طرحه متن السطح من استحواذ الديك على الأولوية الفاعلية، وفاعلية محبات - فى هذا المستوى - تعتمد علاقتها بالديك من ناحية، وزوجها رشوان من ناحية أخرى، والعلاقة الأخيرة كانت تحكمها المحبة والوفاق بين زوجين لا يكاد ينغص عليهما حياتهما إلا عدم الإنجاب، وقد تصدى الحديث النفسى لمحبات لكشف هذه المشكلة خلال حوار على مستوى السطح بين رشوان وزوجته حول الديك وقدرته على حراسة البيت أثناء غياب الزوج، وهنا يتدخل العمق خلال حديث نفسى لمحبات : **«لو كان عندى عيل عمره سنة لشعرت بالحماية،**

وبأنى لست وحيدة» (١٢)، ثم يعمل العمق على عقد مقارنة – ضمنية – بين الحالة الزوجية لمحبات برغم حرمانها من الإنجاب، والحالة الزوجية المضطربة التى عليها أختها هانم، وخلافها الدائم مع زوجها برغم إنجابهما أربعة أبناء **«لكن المسألة لا يتعين أن تصل إلى الطلاق .. ما مصير الأولاد الأربعة ؟»** (١٣)، وكأن هذا الحديث الداخلى كان نوعا من إراحة النفس بأن الإنجاب- وحده- ليس كافيا لتحقيق السعادة الزوجية، إذن فلترض محبات بما قسمه الله لها. وما إن فرغ المتن العميق من طرح هذه المشكلة التى تلاحق محبات – فى يقظتها – على مستوى السطح، حتى تحرك لتقديم الإشكالية المركزية فى الرواية، وهى العلاقة الغريبة بين محبات والديك، حيث أشار إلى بداياتها عندما تنبهت محبات لاهتمام الديك بها حتى إنه كان يراقبها ليلا أثناء نومها، فهى **«على ثقة أنها لم تكن غافلة، أو غارقة فى غيبوبة النوم عندما رأت منقاره وعرفه خارج النافذة ومسحة من الضوء الفضى الباهت تسقط على صفحة وجهه اليسرى فتلمع عينه»** (١٤)، ويبدو أن الحديث الإخبارى لم يكن كافيا فى رصد ردود الفعل لما قام به الديك فى مستوى السطح، فتحول الإخبار إلى نوع من التساؤل، وكأن الروائية لم تكتف بمستوى واحد للعمق، بل قدمت مستوى ثانياً، أو لنقل إنها

تعاملت مع ما يمكن أن نسميه (عمق العمق)، فالعمق الأول كان في هذه الصيغة الإخبارية، والعمق الثاني كان في هذه الصيغة التساؤلية : **«لماذا كان يواصل محاولاته التحديق عبر الزجاج ؟ هل كان يود أن يراها ؟ يراها هي ؟ لم يفلح – بلا شك – لأنها في العتمة. ساورها هاجس غريب ومجنون : هل أيقظها الأرق لتراه وهو يحاول أن يراها ؟ كيف يمكن أن يستمر هذا الديك ساهرا حتى منتصف الليل ؟ ولماذا يحاول أن ينظر خلال النافذة حتى ليصطدم منقاره بالزجاج ؟ هل تراه يود أن يطمئن عليها ؟ أو ربما يريد رشوان في أمر ما»**(١٥)

ويصعد المتن العميق إلى منطقة التوتر حيث يكشف طبيعة العلاقة بين محبات والديك بعد أن تيقنت من حبه لها عند طرح المتن السطحي احتضان الديك لها، مما أكد لها أن وقوفه بالليل تحت النافذة كان لأجلها .

وتعاود بنية التساؤل سيطرتها على المتن العميق في هذا السياق: **«كيف يمكن لديك أن يعانقها على هذه الصورة ؟ وهل يعرف معنى العناق ؟ كيف يعرفه ولم يتدرب عليه ولم يشهد أحدا يفعل ذلك .... هل يجد لذة في ذلك العناق ؟ وإذا كان يجد لذته مع أنثى من البشر فكيف تناهى إليه ذلك ؟ كيف نبتت في أعماقه هذه الفكرة ؟ ولماذا لم يجرب مع الدجاجات أو مع الأوز أو البط ؟»** (١٦)

ويلاحظ هنا أن صوت الراوى قد امتزج بصوت محبات، ولذا كانت التساؤلات التى تواترت فى هذا الموقف ذات خصوصية تستعصى على تفكير امرأة فى مستوى ثقافتها، لأنها تساؤلات تستقصى الكون الوجودى لهذا الديك لتبلغ الغريزة الفطرية عنده، وهل كانت هذه الفطرة هى دافعه إليها ؟.

وهذا الموقف – الداخلى – عن مشاعر الديك تجاه محبات، قد وازاه حديث عميق آخر كاشف لإحساسات محبات نحو الديك، حيث حاولت استقطاب مشاعرها النفسية والغريزية لتحديد متعتها بهذه العلاقة :

«أيقنت أنها لا تشعر بلذة، لكنها تحس براحة غريبة، إنها تود لو تبقى هنا إلى الأبد» (١٧)

ويتصاعد المتن العميق بأحاديثه النفسية للاقتراب من ذروة الحدث، أو من (العقدة) على نحو ما نقول فى البناء الروائى التقليدى، إذ بدأ الخوف ينتاب محبات من هذه العلاقة وعن إمكانية معرفة رشوان بها، وهنا تتوارد عليها الأسئلة الفاقدة للإجابة عن الديك وعلاقته بها، وعن أملها ألا يكون رشوان قد لمحها على أية صورة مخلة (١٨)

وإذا جاء المتن السطحى بحدث احتضان الديك لمحبات، وحضور رشوان المفاجئ، فإن المتن العميق يتكفل بحل هذه

الإشكالية عن طريق (الكذب) : **«تنفست بعمق قبل أن تخطو إلى الردهة، ضربت بفكرها تبحث عن الكذب المزوق قبل أن تلتقى برشوان، لأنه سيسألها أين كانت»** (١٩)

إن تنامى العلاقة بين محبات والديك قد أنتج تساؤلاته التى عرضنا لها، لكن المتن العميق لم يكتف بهذه التساؤلات، بل أضاف إليها تساؤلات أخرى تدور حول حقيقة الديك نفسه، وكيفية امتلاكه لهذه القدرات البشرية، بل التى تجاوز القدرات البشرية، وهنا تتحرك دواخل محبات مؤكدة لنفسها أنها ليست فى مواجهة ديك حقيقى، وإنما (ديك بشرى)، أو (بشر ديكى)، لكنه مسحور، فالمتن العميق يستحضر موروثه عن حكايات السحر وتحويل البشر إلى حيوانات وطيور وجماد على نحو ما سجلته حكايات ألف ليلة. وقد تكفل المتن السطحى بمتابعة هذا الاعتقاد عند محبات عندما رصد ذهابها إلى الشيخ برهان لتحكى له حكاية ديكها العجيب، وشكها فى أن يكون إنسانا مسخوطا، وقد نفى الشيخ ذلك نفيا قاطعا، لكن المتن السطحى يتابع إنتاجيته مؤكدا اعتقاد محبات عندما حاورت ديكها، وفهمه لهذه المحاورة، وهنا تعود للعمق سيطرته الإنتاجية، حيث تقول لنفسها : **«إنه إنسان مسخوط، كلامى صحيح، وكلامك يا شيخ برهان خطأ، خطأ كلامكم كلكم خطأ، أنا سعيدة لأن ظنى طلع**

فى محله، وسعيدة جدا لأن عندى إنسانا مسخوطا، أمره فيطيع...... يبدو أننى عبيطة .. كيف: يعرفون إنه إنسان مسخوط، أنا أقول ذلك لأنى اكتشفته، بهل ما فعله معى هذا العفريت كان فعل ديك ؟» (٢٠)

ويطول بنا الأمر لو رحنا نتابع متن العمق وجدله مع متن السطح حول طبيعة هذا الديك وأفعاله مع محبات، ثم حرص محبات على إخفاء هذه العلاقة عن الجميع.

وفى منطقة الذروة المأساوية يداخل محبات خوف من إمكانية أن تحمل من الديك، ويتوحد المتن السطحى مع العميق فى استحضار حلم قديم لمحبات : **«تذكرت أنها رأت الديك فى المنام منذ عام، وكان رجلا فارعا رفيع العود، رأسه على شكل ديك، وقال لها :**

جمالك زيادة وأنا قلبى اتفتن» (٢١)

ويما أن المتن العميق منوط بردود الأفعال أكثر من الأفعال، فإنه استحضر – تقديريا – أسلوب محبات فى مواجهة الموقف، وراحت تبحث **«عن عمامة يلبسها رشوان راضيا .. لا أريد مشاكل أو خلافات، ولا أريد فضيحة، كله إلا الفضيحة، البلد صغيرة، ولن يكون هناك مخلوق إلا ويعرف بما جرى، حتى الذين لم يولدوا ستنتقل إليهم القصص والأخبار، وأنا لا يد لى**

فى ذلك .. مكتوب ومقدر»(٢٢)

ويصل المتن السطحى إلى حالة (الوضع)، ثم يرصد العلامات الجسدية للمولود التى تنتمى للديك، حيث يتكفل المتن العميق بردود الفعل عند محبات وخوفها من انكشاف سرها، وأول من تخوفت منه أمها، لأنها كانت أقرب الناس لها عند الوضع، فلما مر الموقف بسلام استسلمت للبكاء شاكرة ربها لأنه سترها دون أن تنوى التوبة عن هذه العلاقة الآثمة. ولذلك استمر المتن العميق مستحضرا مخاوف محبات من انكشاف أمرها، دون أن تدرك أن مستوى السطح قد فضح هذه العلاقة - تقريبا - أمام رشوان .

وتتنامى الأحداث إلى يقين رشوان بهذه العلاقة ومحاولة خصى الديك، فلما فشلت المحاولة، قام بربطه فى إحدى الشجرات، ولما رأت محبات ما حل بالديك نتيجة قيده فكته من قيوده ليلا، وهو ما ترتب عليه هرب الديك من بيت رشوان، ويتولى المتن العميق تكثيف ردود الفعل عند محبات وندمها على أنها فكت قيد الديك، ثم إصرارها على البحث عنه (٢٣)

وينتهى هذا الخط من الأحداث بعودة الديك ومحاولة رشوان قتله، ثم تدخل محبات تدخلا أوصلها إلى قتل رشوان دفاعا عن الديك، وهنا يعود المتن العميق كاشفا تفكير محبات حول كيفية

الإفلات من هذه الجريمة، ويتولى المتن السطحى تحقيق نجاحها فى هذا الإفلات، لكن الأحداث تتوالى لتصل إلى فرار الديك مرة أخرى بعد أن اعتزم أهل القرية الخلاص منه، ليتدخل المتن العميق كاشفا عن مكنون محبات النهائى :

«أين راح ؟ ومن اللواتي غمرنه بالقبلات ؟ ومن اللواتى ضممهن إليه ؟ شخص حبيبى كان دائما هنا .... كنت أنوى إعلان زواجنا رسميا، أنا وأنت تضمنا الكوشة، وحولنا الأهل والأحباب والضيوف والورد والزغاريد، وأنت جنبى عريس بحق وحقيق» (٢٤)

لقد كان للمتن العميق وظيفته الممتدة على طول النص، وظيفة معقدة ومركبة تجمع بين طرفين أساسيين هما محبات والديك، مع استحضار جزئى لرشوان لزيادة فاعلية هذا التعقيد، ويلاحظ أن الطبيعة الحكائية فى العمق غير قابلة (للأقنعة)، أو غير محتملة للإسقاط، وكل ما تحتمله كمّاً من الغرائبية التى أزالت الفارق النوعى بين الإنسان والحيوان على نحو أسطورى موغل فى مأساويته.

- ٧ -

لقد تابعنا الخط الرئيسى فى بنية العمق خلال استبطان محبات بوصفها ركيزة الصراع السطحى والعميق على صعيد

واحد، هذا الصراع الذى انتقل من التوافق إلى التخالف بين رشوان والديك، توافق ناعم فى علاقة الديك بمحبات أنتج مالم يستطع الزواج الشرعى أن ينتجه، وهو الإنجاب، وتخالف خشن بين الديك ورشوان كانت له نتائج تدميرية بالغة المأساوية.

وكما تكفل المتن العميق بردود أفعال محبات فإنه تكفل بالمهمة ذاتها مع رشوان، حيث استحضره فى إطار علاقته الزوجية بمحبات، وبخاصة مشكلة (عدم الإنجاب) التى أخذت موشراتها فى الحضور إلى السطح بعد تزايد نمو الديك وتضخمه، حيث يدور حوار بين الزوجين عن ضخامة الديك، ثم ملاحظة محبات أنه برغم ضخامته اللافتة فإنه لا (يؤذن)، وهذه الإشارة السطحية العابرة تستحضر رد فعلها فى العمق عند رشوان الذى لم يستطع تقبلها على أنها جاءت عفو الخاطر، بريئة من التلميحات. (٢٥)

ولأن مستوى السطح قد أخفى عن رشوان علاقة الديك بمحبات، فإن مستوى العمق قد وجه فاعلية رشوان إلى كيفية الإفادة المادية من وجود الديك عنده، الأمر الذى أدخل رشوان فى عداء خفى مع العمدة الذى يطمع فى الإفادة من الديك باقتسام إيرادات زواره من السياح، فإذا طرح مستوى السطح هذه المطامع عند العمدة، فإن رد الفعل يكون متمثلا فى حديث

رشوان النفسى الذى يدبر فيه كيفية مقاومة رغبة العمدة والخلاص من إصراره على الحصول على نصف الإيرادات بالمبالغة فى مصروفات الديك. (٢٦)، ويظل مستوى العمق غند رشوان محاورا مستوى السطح عند العمدة لينتهى الأمر بقبول العمدة لنسبة الثلث (٢٧)، ويحافظ العمق على العلاقة التصادمية مع العمدة حتى فيما لا يخص رشوان، فعندما وافق العمدة على إقامة سرادق ضخم لاستقبال المعزين فى وفاة أخت زوجته إرضاء لزوجته، يتدخل رشوان بحديثه النفسى : **«سرادق يليق بك يا حضرة العمدة، وتبدو فيه أمام الناس وأنت بين الكبراء يعانقونك ويواسونك بحرارة»** (٢٨).

لقد لاحظنا فى متابعة المتن العميق لشخصية محبات أن حركته كانت متذبذبة تسابق حركة المتن السطحى، فتسبقها أحيانا، وتتأخر عنها أحيانا أخرى بوصفها رد فعل أكثر من كونها فعلا، أما المتن مع رشوان فإنه يكاد يكون منتظما، بل متسقا على مستوى السطح وعلى مستوى العمق، لكن تجليات الشخصية جاء ت فى مرحلة متأخرة، وبخاصة بعد وضع محبات لمولودها، حيث تحرك المتن العميق ليكشف جانبا من مكونات رشوان الداخلية التى جعلته ينسى الله سنوات طويلة، وسار فى سكة الإنجاب دون أن يلجأ إليه، وفى هذه الأثناء

طالت يده الكثير من أموال الدولة التى اؤتمن عليها، للصرف على محاولات العلاج(٢٩).

ويلاحظ - فى هذه المنطقة - طبيعة الصدام بين السطح والعمق، حيث حقق المتن السطحى الأمان لمحبات فى علاقتها الآثمة بالديك، وأخفى أبعاد هذه العلاقة عن رشوان، وفى تغير مفاجئ، يكشف السطح لرشوان حقيقة العلاقة، أو - على الأقل - يشككه فى وجود علاقة بين زوجته والديك، وفى الوقت نفسه يخفى عن محبات شكوك زوجها الذى شاهدها تحاور الديك محاورة بشرية كما شاهد الديك وهو يقبل الطفل الرضيع، لكن هذه الشكوك لم تظهر على السطح وإنما احتضنها المتن العميق فى مجموعة تساؤلات لرشوان : **«ماذا يعنى هذا كله ؟ لقد رأى منذ يومين أصابع قدم الوليد وظهره، وتأثر كثيرا من أجله وفكر، لكنه لم يتوصل إلى شىء .... هل يمكن أن يكون ثمة تقارب ... ما الذى يخفى عليه ؟ منذ شهر رأى الديك يعانق زوجته .. قالت : لاحظت فى صدره بعض الحشرات الطائرة وأنت طلبت الاهتمام بنظافته ....**

ليس لهذا إلا معنى واحد، معنى بشع وحقير .... هذا مجرد ظن .... إنه ضخم، ليس ديكا عاديا ..... هل يفهم ؟ هل يسمع ؟ هل تراه يتكلم ونحن لا نعلم ؟ ربما أنا فقط الذى لا أعلم ..

لابد من مراقبته لمعرفة نوع العلاقة ... مستحيل يبدو أننى جننت ..... اطرد يا رشوان هواجسك العفنة» (٣٠)

إن المتن العميق فى هذا الحديث النفسى الطويل لم يكتف باستحضار ردود الأفعال إزاء منتجات المتن السطحى، بل إنه استحضر منتجات غابت تماما عن هذا المتن، فلم يشر السطح إلى رؤية رشوان لأصابع الطفل أو ظهره، ولم يقل شيئا عن مشاهدة رشوان للديك خلف النافذة، ولم يذكر شيئا عن رؤية رشوان لحبات فى أحضان الديك، وهذا يعنى أن متن العمق قد استحوذ على حق إنتاج الروائية فى بعض المناطق التى تخلى عنها المستوى السطحى.

ويستعيد العمق غوايته مع ردود الأفعال ليحقق مواجهة – تقديرية – بين رشوان وزوجته، حيث يصارحها بشكه فى سلوكها، وأن المشكلة ليست فى الخلاص من الديك، فالخلاص منه سهل : **«المشكلة فى الطفل وفيك .. إلى من تنتميان ؟ على من تحسبان ؟ .. ماذا أصنع بكما؟»** (٣١).

وتسيطر هذه المواجهة على المتن العميق لرشوان، حيث أخذ يطرح الحلول على نفسه، وأولها : طرد الديك من البيت : **«بدلا من طرده أو قتله .. سوف نخصيه، وكفى المؤمنين القتال، وليبق كما يشاء، فلا خطر منه، هذه هى الفكرة المثلى، وسواء الولد**

ولده أم ولدى فلتكن هى النهاية» (٣٢)

إن هذا الحديث النفسى يتوافق مع طبيعة رشوان التى سبق لها أن طالت أموال الدولة، لأن هذا الحل سوف يحفظ له الديك بهيكله الجسدى، ويحفظ ما يجلبه من إيرادات.

لقد فشلت محاولة الخصى على مستوى السطح، وارتد الحدث إلى العمق مرة أخرى حيث يفكر رشوان فى قتل الديك عن بعد، لأن الاقتراب منه فيه خطورة، فقد سبق للديك أن أدمى وجه عواد، وهو ما يمكن أن يفعله مع رشوان، ويطرح العمق حلا مؤقتا هو **«ربط الديك فى إحدى الأشجار حتى لا يتحول كما يشاء، ويدخل إلى الدار ويفعل ما يريد أن يفعل، وما خفى كان أعظم»** (٣٣)

وفى تطور مفاجئ يخفى السطح فك محبات لقيد الديك، وقد ترتب على ذلك هجومه على رشوان وتشويه وجهه على نحو ما فعله مع عواد، ويستعيد العمق حضوره ليكشف عن نية رشوان على الخلاص من الديك نهائيا : **«لابد من قتله، سوف أقتله حتى لو مت معه، لن يمنعنى إنسان مهما كان عن هدف حياتى الوحيد، وسحقا للهانم محبات وابنها، وسحقا للسياحة ودخلها، سحقا للناس والأهل ... سحقا لحياتى نفسها وراحتى»** (٣٤)

ويستمر المتن العميق فى متابعة رشوان وتفكيره فى كيفية

مـواجـهـة الناس بهـذا الوجـه المشـوه، ثم تفكيـره فـيـمن فك قـيـد الديك، هل فكته محبات ؟ (٣٥)

ويتولى السطح استكمـال الأحداث برصد المواجـهة الحـاسـمة بين رشـوان ومـحبـات، واعـتـدائه عليـهـا بالضـرب، ومـا ترتب على ذلك من تركـهـا للبيت، حيث يتولى المتن العميق استحضار ردود الفـعل لكل ذلك داخل نفس رشـوان خـلال حـوار مـفـرد ترتـفع صياغته إلى درجة الشعرية الناعمة دلاليا وكتابيا :

«كم هو موحش ......

البيت .

كم هو ممل ... !

المقام به .

كم هو بلا طعم .. !

الطعام فيه والشراب .

كم هو مرعب ....!

ذلك السكون المحيط بى .

كم هو سخيف ... !

ذلك السكون الذى يخيم كالعفونة .

وكم هى بغيضة .... !

رائحة الوحدة والفراغ .

سبحان الله

لماذا يجعل للزوجة والولد كل هذه الأهمية ؟!» (٣٦).

ويتيح متن السطح لرشوان أن يتخلص - مؤقتا - من هذا الحصار النفسى الدامى، فيخرج من القرية إلى القاهرة طلبا للنسيان، لكن محاولة السطح لم تستطع أن تتغلب على مكونات العمق، فمنذ أن نزل رشوان بالفندق الذى اعتاد أن ينزل به فى القاهرة وباطنه يلاحقه بمجموعة تصورات تستحضر ما حدث، حتى إن مرآته التى فى الغرفة قد شاركت فى استحضار الأحداث التى تركها فى القرية، وكل ذلك وصل برشوان إلى حالة (الهلوسة) التى تتكئ على ثلاثية : محبات - الديك - الولد.(٣٧)

وما إن فشلت محاولة السطح فى مساعدة رشوان على التغلب على محنته النفسية حتى قرر العودة للقرية، وفى أعماقه إصرار على الخلاص من الديك خلاصا نهائيا : **«ليس غيره من أفسد حياتى، وهو ... ليس غيره من يتعين الخلاص منه، ولن تكون هناك أية راحة طالما هو على قيد الحياة»** (٣٨)

لقد انتهى خط الحدث المزدوج بين السطح والعمق مع رشوان إلى عكس ما دبر، فقد أفلت الديك من القتل، وقتل رشوان، قتلته محبات أثناء دفاعها عن الديك، وبهذا توقف خط شخصية من الشخوص المركزية فى (روح محبات).

- ٨ -

لقد تابعنا المتن العميق لشخصية محبات الذى يكاد ينحصر فى علاقتها بالديك، بينما كان رشوان عنصرا هامشيا، ثم تابعنا المتن العميق لشخصية رشوان الذى يكاد ينحصر فى العلاقة التصادمية بينه وبين الديك، وتأخذ محبات وظيفة مفجرة الصراع بينهما. وهنا نتابع المتن العميق للطرف الثالث (الديك)، وهذا المتن يقترب إلى حد كبير من متن رشوان من حيث انتظامه الحدثى والزمنى، حيث تبدأ تجليات هذا المتن بعد استفاضة خبر الديك بين الخاصة والعامة، وحيث استأثر السطح بهذه الاستفاضة، كما استأثر بردود أفعالها من حضور كبار القوم إلى دار رشوان لرؤية الديك، وهنا يتدخل المتن العميق تدخلا محدودا ليرصد أعماق الديك فى مواجهة جموع الحاضرين متسائلا : **«هل قدموا من أجله ؟ الدهشة تتساقط على معالم حضرته»** (٣٩).

ثم ينموا المتن العميق مع الديك ليرصد إحساسه بالانتماء لبيت رشوان ومحبات، وبأنه مسئول - على نحو ما - عن حراسته من الغرباء، والدفاع عنه، وعندما شاهد الطبيب البطرى أدرك - داخليا - أنه شخص غير جدير بالطرد أو الهجوم، وارتفعت رأسه علامة الثقة والاعتزاز بالنفس. (٤٠)

وهنا يتجه المتن العميق إلى الطبيب ليستحضر رد فعله عند تأمل الديك : **«حوالى المتر ونصف المتر، إنه حى وليس تمثالا .. ما حكايته ؟ لم أشهد فى حياتى مثله، لقد قرأنا عن ديوك كبيرة جدا فى بعض البلاد وفى التاريخ، لكن هذا الديك غريب، ظاهرة جديرة بالدراسة.»** (٤١)

ويرغم أن المتن السطحى سعى إلى إكساب الديك قدرا واسعا من المواصفات البشرية، برغم ذلك فإن انتماءه الفعلى ظل لعالم الطير، ومن ثم فإن الراوى كان يعطى لنفسه مساحة واسعة للتدخل فى إنتاج المتن العميق لهذا الديك، وبخاصة فى علاقته مع محبات، ورغبته الحميمة فى نقلها إلى عالم الدجاج لتنسجم مع جنسه، إن متن السطح لم يفصح عن هذه الرغبة لأنه لا يؤمن بالفواصل والتقسيمات، وأنها وهمية، ولذا اعتمد فى علاقة الديك بمحبات على قانون الغريزة بوصفها لغة عالمية تفهمها جميع الكائنات (٤٢) ويقفز المتن العميق للديك فوق علاقاته السطحية مع محبات ورشوان، لينصب تفكيره فى سر تغير رشوان نحوه، لأن متن السطح أخفى عن الديك سر هذا التغير، لقد كان هذا التغير سبب فراق الديك لهذه الأسرة التى ظلت حاضرة فى خياله بعد هروبه، حتى إنه عندما طرح على نفسه احتمال الانتقال إلى قرية أخرى، رفض هذا الطرح، وقرر أن

يعود – فى النهاية – لقرية محبات (٤٣)

ويتابع المتن السطحى خط الحدث مع الديك بعد تركه بيت رشوان ومحبات، حيث مارس عبثه الجنسى مع نساء القرية، وهن راضيات سعيدات بهذه الممارسة، ويدخل المتن بهذه الممارسة إلى دائرة المفارقة، فبينما تستجيب نساء القرية للديك استجابة كاملة إذا بالرفض يأتيه من إحدى الراقصات التى تصده فى عنف، وهنا يتدخل المتن العميق ليكشف رد الفعل لدى الديك إزاء هذا الرفض الذى لم يتوقعه :

«هل هذه امرأة ؟ ليست امرأة، فماذا تكون ؟» (٤٤)، لقد تصور الديك أن طبيعة الأنوثة كافية – وحدها – لأن تستجيب له أى امرأة، وهذا الرفض زاد فى رغبة الديك وأشعلها، وبخاصة بعد أن رأى إمكاناتها الجسدية وهى ترقص.

«ود لو يدخل الآن ويرقص معها لحظات، ثم ينقض عليها .. لن يتركها أبدا .. هذه هى المرأة التى يريدها ...لن يتركها أبدا»(٤٥)

لقد اكتملت المفارقة على مستوى السطح، وجاء ت ردود أفعالها فى مستوى العمق، حيث رحلت الراقصة دون أن ينال منها الديك إلا الرفض الخشن الذى ترك فى أعماق الديك إحساس الخيبة ولوم النفس لأنه لم يتبعها، لقد تمثلت له وحشا

أسطوريا غريبا ولذيذا : لماذا لم تدهش عندما رأته كما فعلت كل النساء ؟ لماذا لم تستسلم له كما فعلت كل النساء ؟ غريبة !!(٤٦).

وعند هذه المنطقة يتوقف المتن العميق عن متابعة الديك، ليترك للمتن السطحى استكمال الأحداث إلى نهايتها المحددة، حيث لم يعد للمتن العميق مساحة بمكن أن يتدخل فيها بإكمال الناقص، فقد استمر الديك يمارس عبثه الجنسى مع جميع النساء، ينتقل من قرية لأخرى، وكل قرية تسعد به، أما قرية محبات فإنها لم تنس له عدوانه على نسائها فقررت الخلاص منه بالقتل، فكان الرحيل الأسطورى إلى عالم المجهول بالذوبان فى قرص الشمس.

- ٩ -

إن اعتماد الروائية على التحرك المزدوج بين السطح والعمق قد صاحبه نوع من الخصوصية التى كانت تنحاز- أحيانا- إلى بنية العمق لتصعد بها من الطبيعة السردية الإخبارية، إلى أفق الشعرية، على معنى أنه كلما انحاز السرد إلى البناء السطحى خشنت صياغته، ومالت إلى تسجيل الحقائق، حتى ولو كانت هذه الحقائق غير قابلة للتنفيذ، وكلما انحاز السرد إلى الأبنية العميقة مالت الصياغة إلى النعومة، وحلقت فى أفق الجمالية

المشغولة بعناصر (العدول) الذى يخلصها من وضعيتها الجافة.

وبما أن محبات قد حازت معظم (الأحاديث النفسية والذهنية)، فإن الشعرية كانت ألصق بملفوظها، وربما أنها لا تمتلك القدرة على إنتاج هذه الشعرية لمحدوديتها الثقافية، فقد تكفل الراوى بهذه المهمة كثيرا، وتبدأ تجليات هذه الشعرية مع بداية اهتمام الديك بمحبات، وسهره أمام نافذتها، حيث يتدخل السرد لرصد رد الفعل العميق لدى محبات :

«ظلت مفتحة العينين، تعبث برأسها الأفكار هنا وهناك ... تتمثل لها فروع الأشجار وقد سقطت عليها أنفاس القمر، وداعبتها النسمات، فمالت الغصون السكرانة بالوجد الليلى الفاتن» (٤٧)

إن سيطرة ضمير الغياب على الدفقة يحفظ لها طابعها الحكائى، لكن اعتماد الإنتاجية على المعانى العميقة غير المباشرة يحلق بها إلى أفق الشعرية الصياغية التى تتجاوز المعنى الأول (لتفتح العينين) إلى المعنى الثانى (القلق والسهر)، ويتحرك (التعب) بوصفه إحساسا عضويا إلى منطقة (التجريد) ليستحيل إلى (أفكار)، وبهذه الاستحالة يصبح (حالة ملازمة)، ثم يتحول (نور القمر) إلى (أنفاس حنونة)، وكل هذه التحولات تأخذ الدفقة إلى رحاب الحلم بكل إمكاناته وقدراته غير

المحدودة، (فالنسمات) تمارس فاعلية بشرية تتجاوب مع بشرية (الغصون)، ليلجا معا منطقة (النشوة الليلية).

وتوغل الدفقة فى شعريتها بهذا الصدام الناعم بين أزمنة الأفعال التى بدأت إنجازها من الفعل (ظلت) بزمنه الماضى، لكن مضيه له خصوصية الامتداد إلى زمن الحضور، وهو امتداد يكاد يكون مفرغا من الحدث خالصا (للحالة) التى دخلتها محبات فى إطار نبوءة مخبوءة عن علاقتها القادمة مع الديك. ويصطدم هذا الزمن الماضى بزمن المضارع المتكرر (تعبث – تتمثل) اللذين يعملان على استحضار (اللحظة) بكل حيويتها المؤقتة، حيث يستعيد الزمن الماضى سيطرته مرة أخرى : (سقطت – داعبت – مالت)، لكن يلاحظ أنه برغم زمنها الماضى صرفيا، فقد وقعت تحت سطوة الفعل (ظلت) فاكتسبت منه امتدادا حضوريا يجعل المتلقى فى مواجهة مشهد تنفيذى أكثر من كونه حكيا عن أحداث غائبة .

وتستمر هذه الخصيصة الصياغية فى معظم الأبنية العميقة لمحبات، حتى تلك الأبنية التى تكفل الراوى بإنتاجها – كما سبق أن ذكرنا –، وهذا ما نلاحظه عندما يستحضر الراوى حلما لها عن (العطش)، حيث تأخذ الاختيارات الإفرادية والتركيبية طريقها للصعود إلى الجمالية التكوينية : **«الظمأ يتصاعد**

ويتشبث بروحها وقلبها .... الماء يتقلب ويرقص .. يبرق وميضه»(٤٨)

وتتحول الشعرية الحافة بصوت محبات الداخلى إلى بنية مغرقة فى (المفارقة) الصياغية المثيرة للدهشة، وبخاصة بعد أن بدأت علاقتها الجسدية والعاطفية مع الديك، فهذه العلاقة قد ولدت الدهشة، بل الدهشات «واحدة بعد الأخرى، فوق فرن الأسئلة : الساخن البارد. الحار الرطب . الطرى الصلب. المعتم المضىء. الواقف الجارى. النائم الحالم. الحى الميت. الضائع الموجود» (٤٩)

ويتلازم تصاعد الشعرية مع تصاعد التوتر، فعندما اختمر فى ذهن محبات إمكانية إنجابها من الديك، تتابعت التراكيب محلقة فى الخيال المجنح الذى يجاوز إمكانات الحلم ذاته :

«تصورت – أكيد مجرد تصور – أنها ترى فى عيون الديك ولدا قادما يشبه وردة لها أجنحة تطير خارجة من عروس قلبها متجهة مباشرة إلى بطنها .. رأت الوردة ذات الجناحين تصطدم بقاع بطنها، وترف أصداؤها فى الخلاء الموحش» (٥٠)

وميل الروائية فى (روح محبات) إلى عبور النوعية لتبلغ منطقة الشعرية قد تلازم مع حضور محبات عموما، وأحاديثها النفسية خصوصا، وهو ما يتوافق مع الوظائف التى شحنتها

بهـا الروائيـة، وهـى وظـائف – فى جـملتـهـا – تعـتـمـد (الحـالة) الداخلية وتجلياتها السطحية، و (الحالة) ألصق بالشعرية لأنها حـاضرة سواء أكان للخارج حضـور أم أنه غير حاضر. أى أن هناك تواقفا بين مكونات الشخصيـة وغوايتها للشعرية، وربما لهذا ضاقت مساحة الشعرية مع رشوان توافقا مع شخصيته من ناحية، ووظائفها من ناحية أخرى، ولم تتدخل الشعرية فى صوته العميق إلا عندما انحازت وظائفه إلى الداخل فى عمق مـأسـاته بعد يقين العلاقة بين الديك ومـحـبـات، مما دفعه إلى الهروب إلى القاهرة، حيث تكفل المتن العميق برصد عمقه الدامى خلال تخيلاته وأوهامه فى الفندق :

«ها هى مـحـبـات فى جـانب وهو فى جـانب، أعطاها ظهره واتجه إلى الفراش، عاد ينظر إليها، فرأى الديك يخرج له لسانه، المرآة تحتل نصف الجدار .... استدار إلى الفراش، وقعت عيناه على المرآة، كانت صـورة ظهره كثيف الشعر لا تزال فى المرآة، دنا منها .. لم يجد وجهه، ظل ظهره هو الذى يملأها، وكل شىء أمام المرآة ظاهر فيها سواه ... ظل ظهره يقف أمامه ... هل توقفت المرآة عن عكس صورته واحتفظت بظهره، مط شفتيه، وانحط على الفراش .. الديك . محبات . الولد. القرية العالم. ظهره. أهله .. تداخلت الصـور .. وجه أمه على جسم الولد ..

رأس الديك على بدن محبات .. بيته مقلوب .. الديك يطير بلا رأس ... ولده .. ولد الديك ... ولده ... ولد الديك .. أمه .. لماذا يا محبات ؟» (٥١)

إن شعرية الدفقة تحولت إلى نوع من السيناريو الممزق الذى لا يكاد ينتج دلالة مكتملة، أو حتى غير مكتملة، ومن ثم غابت الأدوات الرابطة، وتحركت التراكيب حركة حرة تتوافق مع طبيعة (الحالة) وإغراقها فى (الهلوسات) الفاقدة لكل منطقية إدراكية، ثم توقفت حركة التراكيب لتتيح للمفردات أن تتدخل مؤدية وظائف التراكيب : محبات – الولد – القرية – العالم – ظهره – ولده – ولد الديك – ولده – ولد الديك– أمه.

ويتكفل الراوى بإنتاج الأبنية الشعرية المنتمية للديك، وبخاصة فى لقاءاته الجنسية مع محبات، أو مع غيرها من النساء، نلاحظ ذلك خلال لقاء الديك مع إحدى الإناث فوق سطح دارها، حيث يرصد الراوى هذا المشهد فى صياغة شعرية ناعمة: **«ذابا معا فى لقاء شمسى فريد لا تشهده غير السموات والطيور. من ذا الذى لا يصدق أن موجة يتيمة تائهة قدمت ملتوية محمولة على سرير الماء اللازوردى من البحر البعيد الهائج .. مضت مسافرة حتى استقرت على ذلك الشاطئ المغمور»** (٥٢)

ويلاحظ أن الشعرية هنا تنحاز بخصوصيتها إلى الشعرية الرومانسية المغرقة فى الوهم والخيال، والمتدفقة فى العواطف والأحاسيس، والمتأملة فى عناصر الطبيعة، متكئة فى كل ذلك على معجم بعينه ينتمى إلى هذه الرومانسية : الشمس – السماء – الطير – اللازوردى – البحر الهائج – الشاطئ المغمور.

لا شك أن متابعة الشعرية فى (روح محبات) تحتاج إلى دراسة مستقلة، لكثافتها العالية على مستوى الكم وعلى مستوى الكيف، وقد أمكن للمتابعة الإحصائية أن ترصد ثلاثة وعشرين بناء شعريا، بعضها قصير المدى، وبعضها واسع الامتداد، وهذه الأبنية استدعت ظواهر تعبيرية موغلة فى انتمائها للشعرية عموما، كظواهر المفارقة التى اعتمدت كثيرا على بنية (التقابل)، حيث ترددت هذه البنية مائة مرة فى النص الروائى، وظواهر اللون التى بلغت دوالها واحدا وتسعين دالا، وقد تدخلت تدخلا لافتا فى مناطق الوصف، وبخاصة وصف الديك، وقد تحقق جانب كبير من هذا التدخل فى متابعة السرد لمغامرة الديك الأولى بعد فراقة لمحبات مع امرأة السطح :

«دارت حوله، كما دار حولها، دنت منه أكثر، فلمست ريشه، واستعذبت ملمس رقبته الناعم، وأدهشها هذا التمازج اللونى فيها، وتداخل الأحمر فى الأخضر فى الزيتى فى الأصفر فى

الليمونى فى الأزرق فى السماوى فى الأسود فى البنى فى الأحمر فى البرتقالى فى الأصفر فى الأخضر» (٥٣)

وقد سبق أن عرضنا لبنية (الإنشاء) التى بلغت ثلاثمائة وإحدى عشرة بنية، وهى - بلا شك - أدخل فى الشعرية من النثرية الخالصة، لأنها معنية بطرح الأسئلة، وكشف الأمنيات، وتحديد النواهى والأوامر، دون أن يكون هناك سؤال حقيقى، ودون أن يكون هناك احتمال لأية إجابة أو استجابة لمأمور به أو منهى عنه.

- ١٠ -

وإذا كان متن العمق قد تميز بخصوصيته فى الانحياز للشعرية، فإن متن السطح قد تميز بحيازته قدرا كبيرا من (الجسدية)، وهى حيازة تؤسس رؤية مركزية للكائن البشرى بوصفه سيدا للعالم، ولكنها قد تؤسس رؤية معاكسة تجعل (الحيوان) مركزا لهذه السيادة من منطلق (طوطمى) يكون هذا النص مؤشر ولادته، فالمتن الروائى يطرح مواقعة بين الديك ومحبات، ثم يوسع دائرة المواقعة لتلاحق مجموع نساء القرية التى لم يحدد لها النص اسما بعينه، فهى صالحة لأن تكون أية قرية، ثم يزداد اتساع المواقعة لتشمل نساء القرى الأخرى، وفى

المآل يتحول الديك إلى رمز مقدس تقام له التماثيل كما كانت تقام الأصنام فى الزمن القديم.

وتأسيس الجسدية فى متن السطح اعتمد ثلاثة دوال :

البدن : ثلاثا وعشرين مرة.

الجسد : ثلاث عشرة مرة.

الجسم : اثنتى عشرة مرة .

وقد صعد الدال الأول إلى المرتبة الأولى فى التردد بوصفه نقطة الثقل (العلوية) الحاوية لفاعلية التفكير، ثم يأتى الجسد ليحتل المرتبة الثانية بوصفه التكوين الشكلى للروح المجردة، ثم الجسم فى المرتبة الثالثة بوصفه ممثل الكثافة المادية فى الطول والعرض والعمق .

وقد تردد دال (البدن) منتميا لمحبات أربع عشرة مرة، ومنتميا لرشوان مرتين، والديك مرة واحدة، ثم تنوع الترددات الباقية على الكائنات الحية بشرية وغير بشرية أما الجسد، فقد استحوذت محبات على خمس مرات من تردده، ورشوان مرتين، والديك مرة واحدة، ثم تتوزع باقى تردداته على طفل محبات، والأطفال من مواليد الديك، وامرأة السطح. ثم يأتى الجسم بكثافته المادية، فلا يتعلق بمحبات إلا مرة واحدة، ورشوان مرتين، ثم يتعلق بالدجاج أربع مرات، والراقصة مرة واحدة،

وطفل محبات مرة واحدة، وأطفال الديك مرة واحدة، وشاعر حفل تكريم الديك مرة واحدة، وغلام السيارة مرة واحدة.

معنى هذا أن ثلاثية : البدن . الجسد . الجسم . قد توجهت إلى الوجود الحى، ولم تجاوزه إلى غير الحى، أى أن رؤية العالم كانت منوطة بالكائن الحى عموما، ومن ثم فإن الكائن غير الحى لم تكن له وظائف ملحوظة فى (روح محبات)

لقد انتشرت الجسدية فى المتن الروائى خلال إحدى وخمسين مفردة، انتشرت انتشارا هائلا فى السطح خلال العناصر التكوينية الجزئية، حيث بلغ تردد هذه العناصر تسعمائة وعشرين ترددا، بمعدل ست مفردات للصفحة الواحدة تقريبا .

وكما كان دال البدن صاحب المرتبة الأولى فى التردد بوصفه المنطقة العلوية للجسد، فإن المفردات التى تنتمى إلى هذه المنطقة (منطقة الوجه) بكل مكوناتها التفصيلية التى لا تكاد تفلت جزئية من جزئياتها كانت صاحبة أعلى تردد، فقد بلغت مفرداتها ثلاثمائة واثنتين وسبعين مفردة. ثم تأتى منطقة الأطراف فى المرتبة الثانية، بمفردات يبلغ ترددها مائة وثلاثا وخمسين مرة ثم منطقة الصدر مائة ومفردتين، ثم منطقة الظهر مائة مفردة، ثم منطقة البطن سبعا وثلاثين مرة، ثم تتوزع سبع وأربعون مفردة على عناصر عضوية غير محددة الموضع :

الشعر.. الجلد، اللحم، الجذع، الدم، العظم، العِرق.

ثم تأتى بعض العناصر التكوينية الخاصة بالديك : الجناح : ست وأربعون مرة، الريش ثلاث وعشرون مرة، المنقار : سبع عشر مرة، العرف : خمس عشرة مرة، الذيل : ست مرات، اللوزة : مرتان، وجملتها مائة مفردة وتسع، بنسبة ١٢ ٪ من جملة الأعضاء التكوينية تقريبا.

إن هذا المؤشر الإحصائى يعطى السيادة لمنطقة (الفكر) العليا، وهو ما يرشح كون الروائية فى (روح محبات) روائية ذهنية بالدرجة الأولى، أو لنقل إن المكان الأصلح لأحداثها هو الذهن، حتى ولو أوغلت فى أحداث واقعية تنفيذية، وهنا يمكن القول إن الروائية قد استعادت توازنها البنائى، حيث كنا قد لاحظنا طبيعة الصدام فيها بين السطوح والأعماق، فارتداد المستوى السطحى إلى منطقة (الرأس) يعنى غلبة الرؤية العميقة للعالم، وهنا يحدث التوازن بين المستويين، أو لنقل إن مستوى السطح ليس إلا انعكاسا – على نحو ما – لمستوى العمق، لكنه انعكاس يعطى لنفسه قدرا واسعا من حرية الحركة، حتى ولو قاده ذلك إلى دخول منطقة (اللا معقول)، فهو ليس انعكاس المرآة المستوية التى تعيد إنتاج الواقع حرفيا، وإنما هو انعكاس المرآة المحدبة أحيانا، والمقعرة أحيانا أخرى، فيتبدى الواقع

أصغر من حجمه أحيانا، وأكبر منه أحيانا أخرى بل إن الروائية قد أضافت نوعا طارئا من المرايا، وهى تلك المرايا التى تمتلك طاقة اختيارية، تعكس من خلالها ما تشاء، وقد لاحظنا ذلك فى مرآة الفندق الذى نزل به رشوان عند هروبه إلى القاهرة بعيدا عن المكان الذى شهد مأساة علاقة محبات مع الديك .

- ١١ -

إن ما تناولناه من أبنية سطحية أو عميقة، هى – فى جملتها – من منتجات الراوى، والروائى فى (روح محبات) راوٍ مستبد، يسعى للاستئثار بالإنتاج، ولم يتنازل عنه إلا قليلا، وإذا كان المألوف – فى الروائية – اعتماد مقولة ضمنية على لسان الراوى: أنا أتخيل، ويجاوبها المتلقى بمقولة موازية : وأنا أصدق هذا التخيل، فإن الراوى هنا كان متعاليا على متلقيه، فلا يهمه أن يجاوبه بالتصديق أو بالتكذيب، ومن ثم فإنه يطلق خياله فى مساحة واسعة دون قيود، لكى يكتسب السرد كما من الغرائبية التى لا يمكن للمتلقى أن يتجاوب معها إلا إذا خرج من زمانه ومكانه، وارتد إلى زمن الأسطورة، دون أن يستحضر تقنياتها تماما، بل يكتفى باستحضار روحها الخارقة لكل قانون وجودى، فليس هناك آلهة من نوع ما، وليس هناك أحداث دينية من نوع

ما، وإنما هنا البطل الغرائبى المخالف لنمطه الفعلى، وإن حاولت الروائية فى (روح محبات) اعتماد الخرافة - أحيانا - فى تبرير الغرائبية، وبخاصة معتقدات عالم السحر وقدرته على كسر حاجز النوعية بين أجناس الكائنات، أو لنقل : قدرته على نقل الكائن من جنسه إلى جنس آخر، وعلى هذا الأساس الإجرائى فإن النص يعيد تعديل السؤال الجوهرى الذى يطرحه العمل الروائى دائما : لماذا كانت هذه الحكاية ؟ إلى : من أين جاء ت هذه الحكاية ؟.

وسواء أكان السؤال هذا أو ذاك، فإنه لا يمكن طرحه إلا بعد متابعة تقنيات الروائية التى اعتمد عليها النص فى أداء مجموعة الوظائف، وهى تقنيات تكاد تنحصر فى ثلاث ركائز : السرد، الحوار، الوصف.

أما السرد، فإن متابعته تؤكد ما لاحظناه عن رغبة الراوى فى الاستحواذ على عناصر الإنتاج، وأما الحوار، فإنه يعنى أن النصية تعمل - فى خفاء - على مقاومة رغبة الراوى أحيانا، وهى مقاومة تستدعى تقنياتها التى تيسر لها ذلك، وهنا يمكن أن يتجلى نوع من الصدام، فأحيانا يتغلب الراوى ويسود السرد، وأحيانا تسود الحوارية بعيدا عن سطوة الراوى، نلاحظ هذه السيادة فى هذا اللقاء الذى تم بين محبات والشيخ برهان

لتستفتيه فى أمر ديكها العجيب، واحتمال أنه إنسان مسخوط بقدرة السحر.

- ماذا تقصدين يا امرأة رشوان ؟ .

- أنا فقط مندهشة.

- لا تندهشى أبدا واذكرى الله .. لأنه لا خالق غيره، حتى الإنسان إذا خلق شيئا، فإنما يكون تحت عين الله ويأمره.

- وديكنا يا سيدنا.

- ما به ؟.

- كبير جدا.

- فضل من الله.

- ولا يؤذن.

- ألا تسمعون أذان الفجر فى المسجد ؟.

- أقصد لا يصيح.

- هل ينقصنا صياحه ؟ (٥٤).

لكن تمرد النصية على الراوى ليست كثيرة فى النص، لأن الراوى كان يسعى لاستعادة سلطانه حتى فى مناطق الحوار عندما يحيله إلى نوع من الحوار السردى، أو السرد الحوارى بالاتكاء على غرس فعل (القول) : (قال، قالت)، كما فى هذا الإجراء الحوارى بين محبات وزوجها رشوان بعد أن عثرت على

بشائر بيض الدجاج وأرادت أن تفاجئه به :

«حملت البيضات ومضت إلى زوجها، وقد أخفتها وراء ظهرها، وقالت له :

مبروك

وهو مشغول بحلاقة ذقنه، قال : الله يبارك فيك .. علام ؟.

قالت : حزر ... قالت : غلب حمارك ... قال : غلب» (٥٥).

إن تدخل الراوى هنا لم يكن عن طريق حكى الحوار فحسب، بل جاء تدخله - أيضا - بالجمل الاعتراضية الواصفة (وهو مشغول بحلاقة ذقنه).

وديكتاتورية الراوى ورغبته الحميمة فى السيطرة على النصية. امتدت لمحاولة السيطرة على حقوق المتلقى أيضا، فلا شك أن هذا الكم من الغرائبية كان يحرك المتلقى بطرح الأسئلة، لكن الراوى كان يسارع ويسبقه إلى هذا الطرح حتى يقطع عليه طريق التدخل.

«أين اليقظة وأين الحلم ؟ .. أين الأسطورة وأين الرؤية ؟ .. أين الوهم وأين الحقيقة ؟» (٥٦)

وقد يأخذ تدخل الراوى طابعا خطابيا مفصحا عن شعوره هو أكثر من إفصاحه عن شعور الشخوص، وشعور المتلقى :

«نوبى أيتها الأرواح .. نوبى وتلاشى، واتحدى يا بنيات

الطبيعة، وتدريجيا عودى إلى رحم الأم الخالدة.» (٥٧)

وتمتد هذه النزعة (الخطابية) إلى استدعاء الخطاب القرآنى عشر مرات توثيقا لبعض مقولات السرد حتى لا تنزلق إلى متاهة المحذور الدينى أحيانا، أو توثيقا لأحداث تنتمى إلى الدين مباشرة أحيانا أخرى، نلاحظ ذلك – مثلا – عندما يرصد السرد خروج رشوان لأداء صلاة الجمعة، فيستدعى آيتى الكهف : **«ولا تقولن لشيء إني فاعل ذلك غدا. إلا أن يشاء الله واذكر ربك إذا نسيت وقل عسى أن يهدين ربى لأقرب من هذا رشدا»** (٥٨).

وعندما تعرض محبات مشكلة ديكها على الشيخ برهان، وتذكر ضخامته البالغة، يرد عليها بقوله تعالى : **«وما أنزل الله من السماء من ماء فأحيا به الأرض بعد موتها وبث فيها من كل دابة وتصريف الرياح والسحاب المسخر بين السماء والأرض لآيات لقوم يعقلون»** (البقرة ١٦٤) (٥٩).

ولم يكن استدعاء الخطاب القرآنى على هذا النحو (التنصيصى) دائما، بل كان يأتى أحيانا (بالتناص) الذى يمتص النص الحاضر – فيه – النص الغائب، ويعيد إنتاجه فى سياق مغاير، فخلال تناول الراوى لمشكلة عدم إنجاب محبات ورشوان، يحضر النص القرآنى حضورا جزئيا توثيقا للموقف ذاته :

«أمه اختارت محبات، وقد رضى تماما عن هذا الاختيار، ليس لديها ما تلام عليه، لكن المال والبنون زينة الحياة الدنيا ... أشار عليه أحدهم أن يحقنه فى ظهره بحقن هرمونات. إنها مع غلاء سعرها مضمونة الأثر ٨٠ ٪، نفذ على الفور، وتحمل الحقنة المؤلمة التى تنفذ بين الصلب والترائب، لكن دون جدوى» (٦٠)، فالنص الحاضر يستدعى آيتين قرآنيتين على صعيد واحد، آية الكهف : **«المال والبنون زينة الحياة الدنيا»** وآية الطارق : **«يخرج من بين الصلب والترائب»**

ولا شك أن تدخل الراوى فى بناء الحوار وتحويله إلى (حوار سردى) أحيانا، و (حوار وصفى) أحيانا أخرى، نوع من ممارسة سلطة متعالية على النص، وقد امتدت هذه السلطة إلى تغييب الحوار ذاته، لأنه يمثل ملفوظ الشخوص، وتقديم بديل من ملفوظ الراوى بوصفه تلخيصا للحوار الأصلى : **«فى أعماق الزوجين وبينهما يدور الحوار ويتجدد .. يتحدثان عن اختلاف بيض اليوم عن بيض الأمس، وتغير الأحجام، ويتحدثان عن الطيور وتغير حركاتها، والمشى وكمية الطعام»** (٦١)

وهذه الممارسة الاستبدالية صارت تقنية أساسية فى إنتاج الروائية عند فؤاد قنديل، ومن ثم طالت الكثير من ملفوظ الشخوص، سواء أكانت شخوصا محورية أم شخوصا هامشية.

فعندما وقف أحد الضيوف ليلقى قصيدة شعرية فى حفل زيارة كبار القوم لمشاهدة الديك العجيب، لم يسمح له الراوى فى أن يكمل مهمته، وحل محله ناثرا للقصيدة، بل إنه سمح لنفسه بإبداء الرأى فيها.

«وقف الضيف لحظة .... وانطلق يرتجل قصيدة بالفصحى من الشعر الحلمنتيشى خفيف الظل، لم تخل من صور بلاغية شائقة كشفت عن اقتداره ...... عبر فيها الشاعر عن فرحته وفرحة القرية كلها بابنها البار، ذلك الديك الأصيل، وأكد فيها أنها أول مرة تفرح فيها القرية بحق، وعدد أوصاف الديك الجمالية والشكلية» (٦٢)

ويطول بنا الأمر لو رحنا نعدد ممارسات الراوى لهذه السلطة، حتى إننا لا نكون مغالين إذا قلنا إن ملفوظ (روح محبات) هو ملفوظ الراوى وحده، فرضه على نفسه، وعلى الشخوص، وعلى الأحداث، ثم على المتلقى ذاته.

ويحق هذه السلطة، قاد الراوى الأحداث حسب رؤيته الخاصة، لا حسب وقعها الزمنى، فكانت الأحداث تتقدم على زمنها الطبيعى أحيانا، وتتأخر عنه أحيانا أخرى، بل إن بعض الأحداث كانت تجرى خارج الإطار الزمنى، فمحبات تذهب لأحد المشعوذين ليصنع لها حجابا للإنجاب، وتضعه تحت وسادة

رشوان، ولم ينتبه له رشوان إلا بعد مرور شهرين، لكن الراوى ينقلنا من زمن (عمل الحجاب) إلى زمن اكتشاف رشوان له مباشرة، ولم ندرك هذا الزمن الغائب إلا من ملفوظ محبات الذى أنتجه الراوى بتقنية (الحوار المحكى) :

«قالت مندهشة : أهذه أول مرة تراه يا رجل .. إنه هنا منذ شهرين وزيادة» (٦٣) وبحق هذه السلطة - أيضا - كان الراوى يخفى أحداثا بعينها، ولا يفصح عنها إلا فى الوقت الذى يختاره لها ويحدده، فقد أخفى حدث (فك محبات لقيد الديك) بعد أن قيده رشوان وطلب منها ألا تقربه، وترتب على ذلك اعتداء الديك على رشوان .

وعلى هذا النحو كانت تتم مفاجأة المتلقى بأحداث لم يسبق أن ألم بها، فرشوان مضطرب بعد شكه فى أن تكون هناك علاقة بين زوجته والديك، وتراوده الهواجس : **«منذ شهر رأى الديك يعانق زوجته»** وهذه الرؤية لم يرد لها ذكر فى المتن الروائى على مستوى السطح أو على مستوى العمق، أى أن الراوى أخفاها عامدا ليظهرها فى المساحة التى حددها هو لا المساحة التى يحددها المسار الداخلى للرواية، مستهدفا تأثيرا بعينه يسلطه على المتلقى، فيدفعه أحيانا إلى الإشفاق على محبات، وأحيانا إلى الإشفاق على رشوان، وأحيانا للغضب من هذا الديك وعدوانيته الجنسية.

واضح أن هذا النص الروائى قد اعتمد فى إنتاجيته النصية على (بنية المفارقة) التى كانت تتحرك حركة منتظمة بين السطح والعمق أولا، ثم بين الوهم والحقيقة ثانيا، ثم امتدت المفارقة لتنعقد بين (الإنسان والحيوان)، ثم انحصرت بين (محبات ورشوان)، ثم عادت لتتسع لتكون بين (الديك وأهل القرية)، وضحية المفارقة - فى كل ذلك - هو المتلقى نفسه الذى يقع فى منطقة محايدة بين التصديق والتكذيب، بين القبول والرفض، بين الموافقة والإنكار، ولا شك أن هذه سمة الدرامية الروائية الصحيحة، لأنها تعطى المتلقى فرصة التدخل لتعديل الأوضاع، وإعادة ترتيب الأحداث، وجبر الفجوات - الزمنية والمكانية- وكشف الأقنعة، وتحديد المسكوت عنه.

فهل هناك احتمال لعودة الديك مرة أخرى ؟ عودته بنفسه أو عودته بذريته ؟ إن خصوبة أى نص - فى رأينا - رهينة بما يثيره من تساؤل، وهذا النص يثير تساؤلات لا حصر لها.

أسطرة العالم فى (مدينة اللذة) لعزت القمحاوى

-١-

يقدم عزت القمحاوى فى (مدينة اللذة) نصا إبداعيا فى منطقة وسطى بين الواقع والخيال، بين الحقيقى والوهمى، ومن هنا يمكن اعتباره نوعا من الأسطورة، حيث يواجه الإنسان عالما بعينه مليئا بالمفارقات والغرائب دون أن يمتلك لها تفسيرا، ودون أن يستطيع تقبلها بمنطق العقل الواعى، فيلجأ إلى (أسطرة) هذا العالم، بأن يعيد إنتاجه فى إطار منطق خاص يضعه فى منطقة وسطى - أيضا - بين القبول والرفض، أو لنقل إنه : القبول الرافض .

وقد اختار المبدع مؤشرا إعلاميا خارجيا هو (مدينة اللذة) ليكون أداة ضغط على المتلقى فيحاصره فى منطقة بعينها تجمع هذه المواصفات التى طرحناها، وهذا الضغط يكاد يحول المتلقى إلى فرد من أفراد هذه المدينة، فيعيش حياتها بين الرفض والقبول .

إن هذا المؤشر الإعلامى قدم (المدينة) بوصفها مزيجا من المادة الجامدة، والبشر الأحياء، وقد استحال هذا المزيج إلى طبيعة وجدانية (اللذة)، أو لنقل إن المؤشر قد قدم مزيجا يجمع بين المدرك الخارجى (المدينة) والإحساس الداخلى (اللذة)

والعلاقة الجامعة بين الدالين هى الإضافة، أى إضافة الدال الأول (مدينة) إلى الثانى (اللذة)، وهنا تتدخل الاحتمالية لإنتاج معنى الإضافة، ذلك أن بنية العمق تقول إن الإضافة قد تكون على معنى (من) أو (اللام) أو (فى)، ومن ثم فإن الناتج قد يكون:

(هذه مدينة من اللذة)، أو (هذه مدينة للذة)، ولا يتحقق معنى (فى) إلا إذا أعطينا (اللذة) دلالة الظرفية التى يمكن أن تستوعب المدينة، ويكون الناتج عندئذ (مدينة فى اللذة)، ومن الممكن الجمع بين هذه النواتج حيث تكون (المدينة) وسيلة اللذة وغايتها ومحلها على صعيد واحد، وهذا الجمع هو الذى يصعد (بمدينة اللذة) إلى عالم الوهم، أو عالم الحلم، أو عالم الأسطورة.

ودال (المدينة) - بحكم المواضعة اللغوية - يعنى عالم (الحضر) المقابل لعالم (البادية)، على معنى أن (البادية) حاضرة - بالضرورة - فى عمق المؤشر الإعلامى، لأن النقيض

يستدعى نقيضه – كما يقول أهل المنطق، والتأمل فى عالم هذه الرواية يؤكد أننا فى مواجهة (البادية) مجسدة فى (المدينة) بكل تحضرها الزائف، ومدنيتها الموغلة فى القبح.

وكما استدعت المدينة البادية فإن دال (اللذة) يستدعى نقيضه (الألم)، وهنا يكتمل المسكوت عنه فى العنوان : (بادية الألم)، وهو ما ينفى المنتجات الدلالية التى سبق أن توصلنا إليها، ويضعنا فى مواجهة عنوان مصنوع هو (مدينة اللذة) يقود إلى عنوان حقيقى هو : (بادية الألم).

ومتابعة انتشار المؤشر الإعلامى فى متن الرواية يضىء كثيرا من الجوانب المسكوت عنها، كما يضىء المنتجات التى توصلنا إليها، فدال (المدينة) يتردد فى المتن مائة وعشرين مرة، أحيانا فى صيغة المفرد (مدينة) وأحيانا فى صيغة الجمع (مدن)، وأحيان فى صيغة النكرة (مدينة)، وأحيانا فى صيغة المعرفة (المدينة)، لكنه فى هذا وذاك لم يحدد اسما لهذه المدينة.

أما دال (اللذة)، فلم يتردد إلا ثمانى وخمسين مرة، أى أن تردد الدال الأول ضعف تردد الدال الثانى، وهو ما يجعل التوازن بينهما مفقودا، هذا التوازن الذى تحقق فى العنوان. لكن استكمال المتابعة ينتقص من كم تردد المدينة عشر مفردات، تردد فيها الدال متعلقا بمدن أخرى غير (مدينة اللذة)، كما يزيد

من كثافة تردد دال (اللذة) عندما تنضم إليه دوال أخرى من حقله، هى :

العرى : تسع مرات

الرغبة : ثماني مرات

الشبق : سبع مرات

النشوة : ثلاث مرات

الشهوة : مرة واحدة

ثم عضو الأنوثة : ثمانى عشرة مرة، وقد تردد وراء قناع (الهلال)

وعضو الذكورة : اثنتى عشرة مرة، وقد تردد وراء قناع (السلاح)

ومجموع هذه الدوال الإضافية ثمانية وخمسون دالا، وهنا يحدث التوازن بين الدالين المركزيين، فيتوافق العنوان مع المتن.

- ٢ -

إن انتقال دال (المدينة) من العنوان الخارجى إلى متن الرواية قد صاحبه وظائف إنتاجية متعددة، وأولى هذه الوظائف هى الكشف عن تاريخ نفسه، أى تاريخ المدينة، حيث يئول التاريخ إلى زمن الأسطورة بداية، وزمن الحاضر نهاية، تتمثل

الأسطورية الزمنية فى هذا الامتداد الموغل فى القدم (سبعين ألف سنة)، ولعل هذا الإيغال الزمنى هو الذى جعل تاريخ (المدينة) مشحونا بالغموض والتشويش، ومن ثم تعددت روايات بناء هذه المدينة، ومن هذا التعدد اقتفى السرد رواية بعينها لا تدخلها منطقة الأسطورة فحسب، بل تدخلها أيضا منطقة الخرافة، تقول هذه الرواية إن بناة (مدينة اللذة) هم (الجن)، ومن هنا يمكن أن تنضم إلى (مدن) ألف ليلة، كما اقتضى حكاية أخرى تربط إنشاء (مدينة اللذة) بالآلهة، أو بمعنى أدق : (إلاهة اللذة) التى حققت ذاتها فى هذا التكوين الأرضى المفارق للمألوف من المدن، ولم يقتصر حضور الآلهة على عملية الإنشاء، بل استمرت الآلهة تمارس فعاليتها فى هذه المدينة سلبا وإيجابا، وليس أدل على ذلك من أن مفردة (الإلهة) قد ترددت فى متن الرواية خمسا وأربعين مرة، وهو ما سنزيده تفصيلا عند تناولنا لفاعلية الدال الثانى (اللذة).

ويلاحظ أن إنشاء (مدينة اللذة) كان يبتعد - أحيانا - عن الخرافة والأسطورة، ليقترب من منطقة (الحلم)، والحلم - بطبعه - ميال إلى التوليد والتشقيق، فالشخص الواحد يتحول - فى الحلم - إلى شخوص، والمكان الواحد، يتحول إلى أمكنة، والزمن الواحد يصير إلى أزمنة وقد تحقق شىء من ذلك فى

عملية الإنشاء التى لم تتوقف طوال الحكى، فلم تحتفظ المدينة ببساطتها وتوحدها، بل استمرت تتكاثر داخليا وخارجيا، حيث انضاف إليها (الاستراحة) ثم (المحلمة)، ثم (المخاضة واللسان)، ثم (الملذة)، ثم (المتاهة)، ثم وصل التوليد مداه عندما أنتج مدينة موازية هى (المدينة الصدى) التى أنشأتها الآلهة لتجبر ما أصاب (المدينة الأصل) من ضعف فى اللذة.

وقد حرص الإبداع على بث إشارات بين مدينة اللذة، ومدن الواقع المعيش، وذلك عندما ربط بين إنشاء (الاستراحة)، وبناء السجون فى المدن الواقعية، فعندما فكر **«آمر الجن فى بناء المدينة، أمر أول ما أمر ببناء هذا المكان الخانق سجنا للجن الذين قد يتراخون فى تنفيذ الأوامر، وكان البدء بالسجن، هو الشىء الوحيد الذى يجمع بين مدينة شيدها الجن، والمدن التى يشيدها البشر»** (١)

نلاحظ - أيضا - شيئا من هذه الإشارات بالنسبة (للمدينة الصدى) وهى المدينة الهامشية التى تضم البشر المهمشين من الغرباء الذين جاءوا حالمين **«بثروة السادة، ولذة العبيد»** (٢) إذ إنها تجذب هؤلاء الغرباء بما تنشره **«من خلال شبكات المعلومات الدولية، ومراسلى الصحف، ووكالات الأنباء، ومصورى محطات التليفزيون الفضائية»** (٣)

إن إنشـاء (مـدينة اللذة) قـد ارتكز - إلى حـد كـبـيـر - على كونها مدركا بصريا، فهى تبدو كجسم إنشائى، ولها قصورها البـيـضـاء بأسطحـها الهـرمـيـة المغطاة بالقرمـيـد الأحـمـر، ولهـا أسوارها العالية، وشوارعها فسيحة مصقولة، وميادينها ضخمة، وكل ذلك مـحـاط بأبواب لهـا مـفـتـاح واحـد، من يمتلكه، يمتلك المدينة بما فيها، ومن فيها.

واسـتكمـالا لهذا المدرك البصـرى، يرصد السـرد رمـز المدينة فى ذلك (العلم) الذى يرفرف عليه (لسان) وهو رمز يعتز به أهل المدينة، حيث يلصقه قائدو السـيـارات على سيـاراتهم، والأطفال على حـقـائبـهـم، كـمـا يـتـجلى على الجـدران والمداخـل، وتمـهـر به القوانين والقرارات الرسمية [٤]

ولا يخفى ما فى هذا الرمز من إشـارات جنسية، أفصح عنها السـرد بعد ذلك، بجـانب ما يشـير إليه من قهر سلطوى لا سبـيل للخلاص منه.

وإذا كـان المدرك البـصـرى قد وظـف عناصـر التكوين الشكلية واللونيـة، فإنه قـد اسـتـدعى بـعض الحـواس الأخرى لتؤازره فى تقديم صورة مـادية (لمدينة اللذة)، فتـأتى حـاسـة (الشم) لتـأكيد هذا الجـانب المـادى الملازم للإدراك البـصـرى، فنجـد أن نسـاء المدينة **«يدرن أسـرابا مـضـمـخـة بعطر داعر، من قوة رائحته، لن**

تعود تشمه، وإنما ستسمع وشيش انتشاره من أجسادهن، وستراه يتكاثف فى النهاية ليصنع خيمة كثيفة تغلف المدينة»[٥]، فى هذه الدفقة لا يستحضر السرد حاسة الشم وحدها، بل يستدعى معها حاسة السمع، متكئا على ما يسمى (تراسل الحواس) حيث يصير المشموم مسموعا ومرئيا على صعيد واحد، ويأتى (اللمس) ليساعد فى هذا الإدراك الحسى، حيث يتمكن من معاناة (عواصف المدينة الملتهبة التى لا تغادرها)[٦]

ولا تكتفى الروائية بتقديم المدينة كمدرك محسوس، بل تقدمها فى صورة بشرية، وأهم ملامح هذه الصورة، أن لها ذاكرة تحتفظ بتاريخها الموغل فى القدم، وتحتفظ بكبار الحوادث وصغارها التى مرت بها وعاشتها، ومن أهم هذه الحوادث : هزيمتها لجيش السلطان الذى حاول فتحها [٧] وتمتد هذه الطبيعة البشرية لتجعل للمدينة حياة خاصة هى (اللذة والخطر)، لكن (لذتها ظمأ واحتراق واغتراب) [٨]

وهذه الطبيعة المزدوجة لإنشاء المدينة وتكوينها، قد انعكست على أهلها، فهم أخلاط يجمع بينهم التقارب الشديد، والتنافر الحاد، فهناك أهل المدينة الأصليون، وهناك الغرباء الطارئون، وقد اختلطت دماء هؤلاء وأولئك دون فرق بين السادة والعبيد [٩]

والمفارقة هى السمة الأساسية التى يتميز بها سكان المدينة،

وتتمثل بجلاء فى المخالفة بين الظاهر والباطن، فهم سعداء من حيث الملاحظة الشكلية، لكن من حيث العمق : هم عابسون صامتون، وذلك مرجعه إلى أنهم يعيشون واقعا تسيطر عليه (الرغبة) التى تشتعل أحيانا، وتنسحب منطفئة أحيانا أخرى، وتصل قواهم الجنسية إلى أقصى درجاتهم، ثم تهبط إلى أدنى مراحلها، وربما كان هذا وراء بحثهم عن وسائل تعويضية تعيد لهم الصلاحية، وليس هذا (اللسان) الذى اتخذوه رمزا لمدينتهم إلا صورة تعويضية للطاقة المفقودة.

ويحرص السرد على التدخل لتحديد المفارقة بين عالم (مدينة اللذة) وعالم (الواقع) الحقيقى، هذا العالم الذى «تمشى فيه النساء حاسرات الثياب، كاشفات الرؤوس، يخاصرهن رجال حليقو الوجوه، ناعمو الثياب، يعاملوهن بنبل لا تعرفه مدينة النز والفظ، ويولد لهم أطفال من أهلة الأمهات المحبة، وليس من أهلة الإماء الضجرة» (١٠)، ولهذا لم يكن غريبا أن تنتشر بين شباب مدينة اللذة رغبة فى الثورة والتمرد – على نحو من الأنحاء – وليس غريبا أن تقوم فيها **«جمعيات لحقوق الإنسان ومكافحة التمييز ضد المرأة»** (١١)

إن تردد دال (المدينة) فى متن الرواية على نحو انتشارى، وفى سياقات مختلفة، قدم عالما وهميا، لكنه ينتمى إلى الواقع،

لأنه – فى حقيقته – قد استحضر – فى العمق – التحول الحضارى الذى مر به المجتمع العربى بعد هبوط الثروة عليه، ويبدو أن ملاحقة التحول قد أخذت طابعا تراجعيا، وصولا إلى البداية البدائية التى تناقض طبيعة (التمدن) الذى يقدمه دال (المدينة) ذاته.

إن هذه الطبيعة المزدوجة (البدائية – التمدن) قد أخذت شكلها الفنى فى ذهن منتج الخطاب الروائى، أكثر مما هى تحقق عيانى ينتمى إلى الواقع المعيش، وذلك يعنى أن الإبداع يقودنا للتعرف على ما يختزنه فى وعيه الذى يتصل اتصالا – خفيا – بالواقع الحضورى الذى يظهر غير ما يبطن، يظهر المدنية والتحضر، ويخفى مبدأ اللذة بوصفه الوسيلة والغاية معا.

إن هذه المتابعة للخطوط الدلالية التى أنتجها دال المدينة ليست كافية تماما فى تقديم تصور كامل (لمدينة اللذة)، لأن المتابعة اقتصرت على الوظائف المباشرة لتردد الدال فى إنتاج نفسه، ولذلك فإن هناك احتياجا إلى متابعة أخرى لاستكمال عالم هذه المدينة، وهو ما سوف يتجلى تدريجيا عند تناول العناصر الروائية الأخرى.

- ٣ -

هذا ما أنتجه دال (المدينة)، فماذا أنتج الدال الآخر في العنوان (اللذة) ؟.

لقد جاء تردد هذا الدال على أربعة محاور :

المحور الأول : كشف فيه عن مصادره الغيبية والحضورية، حيث ترتد (اللذة) إلى عالم الغياب الأسطورى (الآلهة)، وقد ارتبط بها الدال عشر مرات، مؤكدا مشيئتها الحتمية فى تخليق عالم مصنوع من اللذة، عالم ينفر من القوانين التى تعوق انفجار اللذة عشوائية الحركة، لأنها تنتمى إلى قوى بلا قيود أو قوانين إلا قوانين الأسطورة الممتزجة بالخرافة - كما سبق أن أوضحنا.

إن تحقيق الأسطورية كان مستهدفا حرص عليه الإبداع عندما افتتح الحكى بأن على مسيرة سبعين **«يوما ستلوح لك هذه المدينة بيضة عملاقة أفلتتها مخالب رخ وسط بحر من الرمال»**[١٢] وهى إشارة تتوافق مع مقولة الأورفيين من أنه فى البدء كان الخواء والليل اللذان أنتجا بيضة خرج منها أورس إله الحب واللذة. [١٣]

إن الأسطورية هنا قد حققت المصادر الغيبية العليا للذة، لكن الروائية نزلت باللذة إلى المصادر الدنيا، لكى تقدم أدواتها،

وبخاصة أعضاء الذكورة والأنوثة، وقد استحضرتهما خلال قناعين دالين هما : (السلاح) للرجل، و(الهلال) للأنثى، ثم أضافت إليها (العجز) خلال قناع آخر (القمر)، وهذه الأقنعة تحيل العلاقة الجنسية إلى (معركة سماوية)، وإن كان انتماؤها إلى العالم الأرضى، كما أن الأقنعة جاء ت موافقة للبناء الشكلى لهذه الأعضاء وتحولاتها الحلمية عند فرويد ومدرسته.

ولأن اللذة بلا قانون فى هذه المدينة، فإن الجسدية تصبح منطقة شهوية قابلة لدخول هذه المعركة المنفلته، وغياب القانون أدخل كل مفردات المجتمع منطقة اللذة : الخصيان – الغلمان – الإماء – الحرائر – السادة، فلكل منهم مهمته فى إنتاج اللذة بالأصل أو بالإنابة (١٤)

وبعيدا عن اللذة المرتبطة بالجسد فى منطقة الواقع التنفيذى، يقدم السرد مصدرا مستقلا لهذه اللذة، هو (الذاكرة) التى تتحقق حال (الحلم) أحيانا، وحال التخيل أحيانا أخرى (١٥)

والأخيرة هى أكمل منتجات اللذة، لأن الذاكرة لها قدرة فتح صفحة لكل نوع من أنواع اللذة الجنسية فى كتابها الخفى، بل إنها تمتلك قدرة تحريف الظواهر غير الجنسية وتوجيهها وجهة جنسية «**فشهقة خوف على طفل اختفى فجأة ستتحول إلى شهقة إغراء، وصرخة ألم من قدم عثرت، ستتحول إلى صرخة**

لذة، وضحكة مع عجوز، سوف تخزن - بعد حذف العجوز من المشهد - لتصبح الضحكة له بعد تعديل طفيف، يضيف الغنج إلى الضحك الصافى» (١٦)

المحور الثانى : لتردد دال اللذة، يعمل على كشف نوعية اللذة، وذلك بتوسيع مفهومها، وربطها بالفعل البشرى فى أشكاله المختلفة، فهناك (لذة النظر)، و (لذة الابتسام)، و (لذة اللمس)، و (لذة الخمش)، و (لذة التقبيل) و (لذة الضم) و (لذة المفاخذة) وصولا إلى (لذة الإيلاج) (١٧)، ثم يستكمل الخطاب أشكال اللذة بإضافة (لذة الأذن) و (لذة اللسان) (١٨)، ثم ينوع الخطاب من خواصها الصوتية، فهناك (لذة التسافد الصامت) و (لذة العنف الصاخب)، وهناك (اللذة الآمنة مع النفس)، وتتصل أشكال اللذة بالبعد الزمنى، فهناك (لذة الصباح) و (لذة المساء) و (لذة الظهيرة) (١٩)، وكل ذلك ينشطر إلى شطرين رئيسيين من حيث (لذة النساء الحرائر) و (لذة العبيد)(٢٠)

وترتبط نوعية اللذة بطبيعتها - فى المحور الثالث - من حيث (اللذة المكتملة) التى تحلم بها أنثى و (اللذة الخبيثة الحارقة التى لا تروى) (٢١)

وهناك (اللذة المحايدة) التى تقدم المتعة ممزوجة بالألم، ويلاحظ فى كل ذلك أن اللذة تستهدف ذاتها، فلا علاقة لها

بقوانين الطبيعة والأخلاق من أن للجنس هدفا إنسانيا هو التكاثر والإنجاب [٢٢]

ويعنى هذا كله أن اللذة جبلة فى هذه المدينة، وليست شيئا طارئا أو موقوتا، وهو ما يؤكده. **المحور الرابع** : لأن (هذه المدينة منذورة للذة) فحسب [٢٣]

كما يؤكد المحور الرابع البعدل المكاني للذة من حيث ارتباطها (بالمدينة) فى شموليتها، ثم الاتكاء بعد ذلك على أماكن بعينها، فهناك (أجنحة اللذة)، وهناك (حديقة اللذة) وهناك (الملذة) التى تتميز بخصوصيتها حتى تكاد تستقل عن المدينة [٢٤].

أما (المتاهة) فإن ارتباطها باللذة يأتى من تمتعها بحرية مطلقة وكاملة، وإن انحازت لذتها إلى منطقة العواطف الراقية بوصفها الملجأ الخفى للعشاق.

ويلاحظ فى تردد الدالين (مدينة) و (اللذة) أنهما لم يلتقيا صياغيا على نحو مباشر إلا ثلاث مرات، المرة الأولى عندما استحالت اللذة إلى عاصفة تجتاح المدينة، والمرة الثانية عندما قصرت المدينة على وظيفة اللذة، والثالثة عند رصد طبيعة اللذة فى المدينة، فهذه الثلاثية سلطت اللذة على المدينة أولا، ثم سلطت المدينة على اللذة ثانيا، ثم وازنت بينهما ثالثا.

إن ما قدمه الدالان المركزيان يكاد يناقض طبيعة كل منهما، أو لنقل إنهما حضرا إلى رحاب هذا الخطاب الروائى خارجيا وداخليا ليقولا أشياء لم يتعودا عليها، فإذا كانت (المدينة) تعنى التحول من الهمجية إلى التحضر والائتناس، فإن مدينة عزت القمحاوى قد آثرت إنتاج الهمجية بداية ونهاية، وإذا كانت (اللذة) تعنى : إدراك الملائم من حيث هو ملائم، وإدراك المرجو عند القوة الوهمية، والأمور الماضية عند القوة الحافظة. [٢٥]، أى أنها تتعلق بالحاضر والآتى والماضى من حيث ملاء مته للطبيعة البشرية النقية، إذا كان ذلك كذلك، فإن (لذة) عزت القمحاوى، لذة فوضوية لا تعترف بقانون التوافق أو التسامى، (فمدينة اللذة) هى (مدينة الشهوة الهمجية)

- ٤ -

إن المدينة التى استحالت – بما فيها ومن فيها – إلى قطيع للذة لا تكاد تعرف من حقيقتها المباشرة إلا منطقة (الجسد) بوصفها ركيزة تفجر اللذة، ومن ثم جاء انفتاح الرواية على هذه المنطقة انفتاحا هائلا، وكانت الممارسة اللغوية بمثابة وسيلة للولوج إلى (الشهوانية الجسدية) بكل خواصها الشرعية وغير الشرعية، المألوفة وغير المألوفة، بحيث لم تفلت جزئية من

جزئيات الجسد من أن يكون لها وظيفة فى إنتاج اللذة ، ومن هنا يمكن اعتبار (مدينة اللذة) (مدينة الجسد) حالة تخلصه من كل قوانينه الداخلية والخارجية، وحالة نخلصه من كل أهدافه الوجودية، لتنحصر مهمته فى إنتاج اللذة فحسب.

وإذا كان المألوف أن يحتوى الجسد على عدة مناطق شهوية عالية الحساسية فى إنتاج اللذة، فإن الجسد فى هذه المدينة أصبح كله منطقة شهوية صالحة للممارسة الجنسية، وقد أدى ذلك إلى ارتفاع معدل تردد دال (الجسد) فى الرواية، إذ تردد ثمانى عشرة مرة، محققا بهذا التردد حضور المدينة بأهلها حضورا عيانيا مؤقتا ، لأنه قابل للغياب عند استنفاذ طاقته الشهوية، لكن هذا الغياب يسمح – على سبيل التناسخ – بتولد أجساد جديدة تستكمل مهمة الجسد الذى انتهت صلاحيته، مما يعني استمرارية الجسد، وبالتالى استمرارية اللذة، ويتساوى فى ذلك مفردات الأجساد الحاضرة : أجساد النساء والرجال وأجساد الغلمان والجوارى والعبيد. وأجساد الجند الذين حلت بهم الهزيمة عند محاولة فتح المدينة [٢٦]

بل إن الجسدية لا تكتفى بحضورها العيانى فى العالم السفلى، عالم مدينة اللذة، وإنما تصعد منها إلى منطقة الآلهة، لأن تجلياتها ترتبط بصورتها الجسدية، وبخاصة عند نزولها إلى

مدينتها التى أقامتها على حسب مستهدفاتها التكوينية، معنى هذا أن الجسدية ترتبط ارتباطا حتميا بعالم المدنية السفلى بكل نواقصه البشرية، فإذا ما نزلت إليها الإلهة أخذت طبيعة جسدية مماثلة، وراحت **«تنظر جمالها لأول مرة فى شوارع المدينة المصقولة، ولبثت هكذا سبعين ألف سنة أخرى تتأمل جسدها حوشى الجمال»** (٢٧)

وجسدية هذه المدينة جسدية مفارقة، حيث أضفت عليها الروائية خواصا تتيح لها تقديم المتعة الدائمة، فهى لا تعرف الترهل أو الوهن، ومن خواصها أنها تخرج أضواء تخطف الأبصار، لأنها بلورية لا تظهر إلا فى العتمة. (٢٨)، وتعمل الروائية على تكثيف خواص الغواية فى أجسادها، فجسد النساء مضمخ بالعطر الداعر، وأجساد الغلمان مطيبة بالزعفران والكافور والمسك. (٢٩) فإذا ما اتجهت الرواية إلى مناطق النقاء والعشق الناعم، فإنها تعمل على تشكيل نوع من التنافر بين الجسد والروح، فعندما دخلت (الأميرة) منطقة العشق، تنافر جسدها مع روحها، ثم تنافر مع المدينة ذاتها، على معنى أن الجسدية قد انزاحت إلى الهامش (٣٠)، وربما لهذا لاحظنا الارتفاع النسبى فى تردد دال الجسد، مقارنا بتردد دال (الروح). فلم يتردد إلا خمس مرات، وفى كل تردد كان موظفا

على نحو مفارق لوظيفة الجسد، لأن جسد المدينة مهمته الأساسية إطفاء الروح (٣١)

إن أجساد مدينة اللذة تظل حبيسة عالمها الأرضى، ولا يصعد إلى عالم السماء إلا (أرواح الصور) حيث تسبح فى ملكوت العشق النقى. (٣٢)

وسيطرة الجسدية على (مدينة اللذة) لا تتمثل - فحسب - فى تردد دال الجسد كما عرضنا له ، وإنما يمتد التردد إلى العناصر الجسدية التى انتشرت فى الخطاب الروائى انتشارا مكثفا، حتى بلغت مجموع الدوال المنتمية إلى حقل الجسد مائة وخمسة وتسعين دالا، جاء ترددها على النحو التالى :

١ – اليد : ٢٩ مرة

٢ – العين : ٢١ مرة

٣ – اللسان : ٢١ مرة

٤ – الرأس : ١٧ مرة

٥ – الوجه : ١٠ مرات

٦ – الدم : ٨ مرات

٧ – الشفة : ٧ مرات

٨ – القلب : ٦ مرات

٩ – الأذن – القدم . كل منهما خمس مرات

١٠ - السرة - المؤخرة - الثدى - البطن - الشعر. لكل عضو ٤ ترددات

١١ - اللحم - الساق - الصدر - الرقبة - الكف - الظهر - اللحية : ٣ مرات لكل دال

١٢ - الرجل - الأسنان - الفم - الأنف - الإصبع - الذراع - لكل دال ترددان

١٣ - الرحم - الركبة - الخد - الجفن - القبضة - الكتف - الفخذ - الضلع : مرة واحدة

١٤ - تردد دال (الأعضاء) مطلقا خمس مرات.

وإذا كان الإحصاء السابق قد رصد مفردات الجسد تنازليا، فإنه يمكن أن يأخذ الإحصاء طبيعة كلية على النحو التالى :

١ - (الرأس) وما يتصل به من وجه وخد وفم وأنف وأذن وشفة وأسنان ولحية ورقبة ولسان وشعر وعين ٩٩ مرة

٢ - (اليد) وما يتصل بها من كف وقبضة وأصبع وذراع : ٣٧ مرة.

٣ - (الساق) وما يتصل بها من قدم ورجل وفخذ وركبة : ١٢ مرة

٤ - (الصدر) وما يتصل به من الضلع والثدى : ٨ مرات

٥ - البطن والسرة : ٨ مرات

٦ – الدم : ٨ مرات

٧ – القلب : ٦ مرات

٨ – المؤخرة :٤ مرات

٩ – الظهر :٣ مرات

١٠ – اللحم :٣ مرات

١١ – الرحم :مرة واحدة

١٢ – الكتف : مرة واحدة

١٣ – دال (الأعضاء) :٥ مرات

فإذا أضفنا إلى هذا الإحصاء مفردتى : الهلال: ١٨ مرة، قناع عضو الأنوثة

والسلاح: ١٢ مرة، قناع عضو الذكورة

ثم أضفنا الدال المركزى (الجسد) ١٨ مرة

فإن مجموع الدوال الجسدية يبلغ مائتين وثلاثة وأربعين دالا، وإذا كان عدد صفحات الرواية الخالصة للطباعة أربعا وستين صفحة، فإن معدل التردد يبلغ أربع مفردات للصفحة الواحدة تقريبا.

وإذا نظرنا إلى كمّ الأسطر التى تضمها الرواية، فسوف نجد أنها ألف وخمسة أسطر، ويكون معدل التردد، مفردة لكل أربعة أسطر تقريبا، وهو معدل مرتفع يشير إلى تدخل الجسدية في

كل دفقة تعبيرية، وهو ما يسمح لنا بأن نعدل فى العنوان الخارجى بالإضافة، حيث يصير : (مدينة اللذة الجسدية)

ويمكن أن نقتنص من هذا التردد مجموع الدوال الشهوية التى اتكأ عليها الخطاب الروائى فى إنتاج اللذة، وهى على النحو التالى :

١ – عضو الأنوثة (الهلال) ١٨ مرة

٢ – عضو الذكورة (السلاح) ١٢ مرة

٣ – اللسان ٢١ مرة

٤ – المؤخرة ٤ مرات، ويلاحظ أن الدال يأتى أحيانا تحت قناع (القمر)

٥ – الثدى ٤ مرات

٦ – السرة ٤ مرات

٧ – الشفة ٣ مرات

٨ – الفم مرتين

إن مجموع هذه الإحصاءات تؤكد – على وجه العموم – أن الجسد يمثل مفتاحا من مفاتيح (مدينة اللذة)، بل يمكن القول إنه المفتاح الوحيد لهذه المدينة، يفتحها على عالم اللذة بكل أشكالها، وبكل عناصرها، ومجموع الأعضاء كانت أدوات مساعده للجسد فى مهمته، دون أن يتنافى ذلك مع توظيف هذه

الأعضاء لتحقيق أهداف إنتاجية أخرى فى بناء النص الروائى بأحداثه وشخوصه وسرده وحواره

ويمكن هنا أن نشير إلى الصفحات التى ترددت بعض الأعضاء فيها موظفة لإنتاج اللذة :

اليد صفحات : ٢٣، ٥٨، ٩٩ – ١٠٨

العين : ٥٨، ١٠٠، ١٠٠

المؤخرة : ٢٩، ٦٦

الساق : ٧، ٢٣

الأذن : ١٧، ١٠٠

الخد : ٣٤ – الشفة : ٥٣ – اللسان : ٥٨ – الثدى : ٦٦– الوجه : ٧٤ – القلب : ٧٥ – الأعضاء : ٨ – الدم : ٨٠ – الرأس : ١٠١ – الصدر : ١٠٢ – البطن : ١٠٢ – الفخذ : ١٠٢ – السرة : ١٦ – الأسنان : ٢٣.

ويلاحظ فى كل هذه الإحصاءات سيادة منطقة (الرأس) وما يتصل بها، وهو ما يشير إلى عناية الخطاب بمنطقة (المواجهة) كمدخل أول لعالم اللذة، إذ إن (العينين) كانتا نافذة الإطلال على هذا العالم الحسى الخالص، فضلا عن أن منطقة (المواجهة) تضم ثلاثة أعضاء شهوية : اللسان، الفم – الأسنان، ثم إن هذه المنطقة تحتوى (الذاكرة) التى تقوم بدور مستقل فى إنتاج اللذة،

وقد اهتم الخطاب بها اهتماما خاصا، لأن إنتاجيتها قد تتفوق على إنتاجية الفعل الجنسى ذاته. ثم يلى منطقة الرأس، الأعضاء الشهوية : الهلال - السلاح - القمر - الثدى، ولها ثمانية وثلاثون ترددا، وهذا التردد المنخفض نسبيا، يجبره تعامل الروائية مع (صيغ الجمع)، حيث ترددت مفردة (الأهلة) ثمانى مرات، وجاء ت (مثناة) مرة واحدة، وجاء ت المفردة مرتبطة بالرقم (سبعين) مرة وكذلك الأمر بالنسبة لمفردة (السلاح)، حيث ترددت (بصيغة الجمع) سبع مرات، فلو لاحظنا طبيعة الصيغة لارتفع تردد الدالين ليسبق منطقة المواجهة، بل إن تردد عضوى الأنوثة والذكورة يأخذ طبيعة مفارقة تخالف المألوف البشرى؛ إذ المألوف أن يكون لكل أنثى عضو واحد، ولكل ذكر عضو واحد، أما في مدينة اللذة، فكل جنس له إمكانية امتلاك أكثر من عضو، بل يصل الأمر أحيانا أن تمتلك الأنثى سبعين هلالا [٣٣]، إن (الهلال) أصبح سيد اللذة، في هذه المدينة، بل هو معبودها الأثير، فالإلهة التى افترشت الجبل وأرسلت ساقيها، تحتضن بينهما **«هلالا فاتنا، ينادى : كونوا عبادى .. كونوا سادة، ومن عرقكم أخلق لكم عبيدا يشاركونكم حرارة اللذة»** [٣٤]

- ٥ -

إن (مدينة اللذة) لم تظل تجريدا لتصور تختزنه ذاكرة الراوى، لكنها استحالت إلى تجسيد لهذا التصور، ثم استحال التجسيد إلى مجموعة من الشخوص التى تتداخل وتتخارج فى نسق خاص يجمع بين (الوهم والحقيقة) - كما سبق أن ذكرنا فى صدر هذه الدراسة - فهناك الشخوص الفردية، وهناك الشخوص الجماعية، وهناك الشخصية التى تجمع بين الفردية والجماعية، وهذه الأخيرة هى شخصية (المدينة) ذاتها، التى أخذت خصوصية حضورها الفردى مشكلة عالما أسطوريا فريدا، لكنه كان يتحول تدريجيا إلى جماعية مكانية، لكل مكان خصوصيته ووظيفته، وقد عرضنا لمجمل هذه الوظائف فيما سبق. أما ما ندعيه من أن المدينة قد حضرت إلى الخطاب كشخصية، فهو ما استخلصناه من تعامل الحكى معها، إذ إنه تعامل معها خلال بعد بشرى واضح : **«بعد ثلاثة أيام من وصولك، ستبدأ المدينة فى سؤالك عن اسمك وبلدك، والغرض من الزيارة»** (٣٥)

لكن الروائية لم تحتفظ للمدينة بهذه الحقيقة الشخصية، بل إنها سعت إلى تقديمها في حقيقتها التكوينية أيضا، وهنا يتحول السرد إلى عملية رصد وصفى يتابع البناء الشكلى وارتباطه بالواقع الحضارى : فهناك **«قصورها البيضاء بأسطحها**

الهرمية المغطاة بالقرميد الأحمر، وأسوارها العالية المتوجة بالقرميد الأخضر، وشوارعها الفسيحة، ومياديتها الضخمة الموحشة، وسياراتها الفخمة المسرعة، وأجهزة التكييف التى تهدر متشبثة بمقاعدها على الجدران» (٣٦)

ويتابع الوصف رصد أخص خصائص شخصية المدينة الذى استحقت بسببه أن تكون (مدينة اللذة)، فهناك **«الميادين التى تبدو – لعابر – خالية، القواعد الضخمة لتماثيل لا مرئية لأعضاء اللذة، فى أشكال لحيات منتصبة، وأهلة متوهجة، وشموع تسيل منها نار الرغبة، ونوافير على شكل تفاحات مقضومة تدفق ماءها»** (٣٧)

وهذه الشخصية التى تجمع بين الحقائق البشرية وغير البشرية تدخل تدريجيا منطقة الحياد بين الوهم والحقيقة : **«فالصور التى تسعى بين واجهات المحال ستبدو لك – أحيانا – حقائق دالة على نفسها – وأحيانا – كظلال لحقائق أخرى فى مكان مجهول ..... ولهذا فإن القانون لا يعاقب على القتل هنا، حيث يتعذر على قائد السيارة تمييز الحقائق من الظلال»** (٣٨)

إن متابعة ما قدمه الخطاب الروائى عن (مدينة اللذة) سردا ووصفا يؤكد أننا فى مواجهة عملية (إسقاط) لمدينة حاضرة بالفعل، مدينة بدأت حياتها فى عالم (الخيام)(٣٩)، ويصل

الإسقاط إلى حد المباشرة عندما يتناول جموع الوافدين على هذه المدينة، إذ إنهم كانوا يحددون **«هدفهم منذ الاستجابة لنداء المدينة الغامض، ماذا يريد غريب من مدينة موحشة كهذه؟ الثروة؟ أليس كذلك؟ بعض المال يحسن به أوضاع حياته في وطنه عندما يعود»**(٤٠).

ويتحول الاقتراب من المباشرة، إلى مباشرة فعلية، فهذه المدينة، مدينة الثراء الفاحش، وأدوات الحضارة الحديثة، ففيها **«شبكات المعلومات الدولية، ومراسلى الصحف، ووكالات الأنباء، ومصورى محطات التليفزيون الفضائية»** وفيها : **«ماكينات المشروبات الأوتوماتيكية، وشبابيك الصرف الآلى بالبنوك»** (٤١)

ويتدخل السرد بنبوءة تدميرية سوف تطول هذه المدينة عقابا لها على قبحها الداخلى والخارجى، وهذا التدمير سوف يأتيها من مصدر شهوانى اتخذته رمزا لها، هو (اللسان) الذى سوف يعمل على إنتاج (مخاضة)، سوف تتحول إلى طوفان يغرق المدينة (٤٢)

ومن هذه الشخصية المحايدة بين الفردية والجماعية، والبشرية والمكانية، تقدم الرواية الشخصية المحورية الثانية فى إطار فردى، وهى شخصية (الراوى)، لكنها – فى حقيقتها – شخصية مزدوجة. إنها شخصية الراوى الأوحد والمتلقى الأول

على صعيد واحد، وسوف نعرض هنا للجانب الأول لهذه الشخصية، ثم نعود مرة أخرى لتناول الجانب الآخر لها.

وقد تعددت مواقف الراوى، وتنوعت رؤاه، واختلف تدخله بين الحضور والغياب، حضوره التنفيذى، وغيابه الصياغى، فمنذ بداية الخطاب والمواجهة تتم بين المدينة والزائر الغريب الذى وصل إليها، وهذا الغريب ليس إلا الراوى نفسه، لكنه فى الصياغة جاء خلال (ضمير الخطاب) **«بعد ثلاثة أيام من وصولك، ستبدأ المدينة فى سؤالك عن اسمك وبلدك والغرض من الزيارة، سعيد إن تذكرت، ولكنك ستكون فقدت الرغبة فى الكلام»** (٤٣)

ويستمر الراوى على هذا البناء الصياغى (الالتفاتى)، ليتحرك من مواجهة المدينة إلى مواجهة السلطة العليا المتسلطة عليها (الآلهة)، وعلى وجه الخصوص (إلاهة) اللذة، ثم تنحسر المواجهة عن الخارج لتتسلط على الداخل، حيث يشعر الراوى بانطفاء روحه فى هذه المدينة، مما قد يصله بمرحلة الجنون لعجزه عن التواؤم معها.

ويلاحظ أن سيطرة (ضمير المخاطب) سيطرة سطحية فحسب، لأن هذا الضمير كان يتحول فى العمق إلى (ضمير المتكلم)، فعندما يقول الراوى : **«لن يكون بوسعك أن تحيط**

بأجساد تخرج ضوءا يخطف الأبصار» (٤٤)، تقول بنية العمق :

(ولن يكون بوسعى أن أحيط بأجساد تخرج ضوءا يخطف الأبصار).

وتدريجيا سوف يندمج هذا الراوى بعالم المدينة، حيث تنتابه عدة تحولات تجعله راويا مشاركا فى إنتاج الأحداث على نحو من الأنحاء، أى أنه راو داخلى، ثم يعتدل مساره الفنى فيخرج من هذه المدينة ليقف على مسافة تتيح له رؤية شمولية لها.

إن حضور الراوى المشارك قد تمثل بوضوح فى الفصل الخامس والسادس والسابع والثامن والتاسع والعاشر والحادى عشر، ليغيب فى الثانى عشر، ثم يعود إلى الحضور فى الرابع عشر، وفى هذا الفصل تتكشف أبعاد هذه الشخصية عندما تقدم ما يشبه الاعتراف، فهو أحد الغرباء الوافدين على المدينة طلبا للمال، وفى سبيل ذلك، ترك أمه تعانى الوحدة والفاقة، على وعد بأن يمدها بالمال، لكنه ينسى كل ذلك، ولا يصبح له من هدف إلا جمع المال، أما أمه، فعليها أن تنتظر إلى مالا نهاية، صحيح أن الاعتراف قد حاول أن يوهمنا بأن هناك صراعا داخليا فى شخصية الراوى، بين إرسال المال لأمه، أو انتظار مجىء مال جديد لإرساله، لكنه صراع وهمى محسوم، بداية، لأن هذه الشخصية قد أصابها ما أصاب المدينة من تعفن

داخلى وخارجى

إن انشطار شخصية الراوى بين الحضور والغياب كان بداية تمزقها بين (الوسيلة والهدف)، حيث استحالت الوسيلة (المال) إلى هدف فى ذاته، ثم امتد هذا التمزق إلى كينونتها الزمنية، بين الحاضر والآتى، حيث تسرع بالخلاص من الحاضر إلى الزمن بعلاماته الجسدية (الشعر الأبيض الخفيف) (تساقط الأسنان) (المشى ببطء)[٤٥]، وهذا التمزق الحاد هو ما يقدمه الفصل الخامس عشر، حيث يحضر الراوى خلال قناع جديد، هو هذه الشخصية المتهرئة التى تسعى للاندماج فى (عالم اللذة)، لكنه اندماج من نوع خاص يناسب طبيعة التمزق الداخلى، والعجز الخارجى، وخصوصيته أن اللذة فيه تعتمد الذاكرة أبدا، حيث تكون الممارسة ذاتية فردية، وهو ما يتوافق مع ما لاحظناه فى الفصل الرابع عشر من بخل الشخصية بالمال، حتى على أقرب الناس إليها (الأم)، فكيف يمكن التفكير فى تحقيق اللذة مع الغير مع احتمال أن يكون فى ذلك شىء من الكلفة المالية، تقول الشخصية المتولدة من الراوى الأول : **«إذا سألتنى ماذا تفضل ؟ سأقول لك : الوحدة، قل بصراحة. ألم تجرب أن تؤدى لنفسك هذه الخدمة ؟ ما داعى الخجل هنا؟»**[٤٦]

ويصل الانشطار مداه عندما نلاحظ أن شخصية الراوى

تعيش المدينة وتعايشها، لكنها تكتفى منها بجمع المال، وهذا هو الشطر الأول من الشخصية، أما الشطر الثانى، فهو الشطر الخفى، أو لنقل إنه (الأنا الأعلى) الذى يقف رقيبا على الشطر الأول، ليقول له فى صراحة : **«أنت صديق، انج بنفسك، لذة هذه المدينة ظمأ لا يرتوى، احتراق لا يبرد، ليست لذة، إنها العذاب»**(٤٧)

إن شخصية الراوى بكل مكوناتها المتناقضة قد دخلت نهائيا فى عداد (الظلال) إنه يعرف حقيقة مدينة اللذة، ويعرف مكانه فيها، لكنه – كغيره من الظلال – يخضع لها كقدر عنيد لا يستطيع منه خلاصا، لقد **«بدأت حياته كظل يكد ويكدح، ويحلم فى صمت، متحاشيا غضب الظعيد»**(٤٨)، وحياة الظل، هى حياة الهامشية والعبودية على صعيد واحد.

قلنا إن شخصية الراوى شخصية مزدوجة، وهذا الازدواج قد لاحظنا أحد طرفيه فى القيام بمهمة الحكى، أما الطرف الآخر، فهو تحوله إلى متلق، بل أصبح هو المتلقى الأول، ومن ثم ظلت الصياغة تخاطبه فى مجمل فصول الرواية، ووظفت من أجل ذلك مائة وواحدا وعشرين ضميرا للخطاب، بمعدل ضميرين لكل صفحة تقريبا، صحيح أن المتلقى يحضر فى رحاب العمل الإبداعى ولا يتدخل فيه إلا حيثما يدعوه المبدع إلى

هذا التدخل، لكن المتلقى الأول هنا كان تدخله تلقائياً حيث يقوم بمراقبة الأحداث وكشف أبعاد الشخوص وتحديد أنماطها السلوكية والخلقية. معنى ذلك أن ضمير (الخطاب) قد تحمل مهمة مزدوجة أيضا، حيث يستدعى المتلقى مباشرة، ويعبر عن الراوى على نحو غير مباشر، وقد تحول هذا الضمير تحولا مفاجئا فى نهاية الفصل الرابع عشر، وهو الفصل الذى ظهرت فيه شخصية (الظعبيد)، التى كانت - من وجهة نظرنا - أحد أقنعة الراوى، وهو قناع صالح لتمثيل مجموع الشخوص الباحثة عن المال فى المجتمع البترولى، وهذا التحول تمثل فى انتقال ضمير (الخطاب) إلى ضمير (التكلم)، ويبدو أن السرد لم يشعر بهذا التحول الصياغى، لأن الضمير قد استعان (بضمير الغياب) لكى يتكئ عليه فى انتقاله إلى (التكلم)، وتلقائية تحول الضمير نلاحظها فى هذه الدفقة التى تجسد الصراع النفسى بين إرسال المال للأم، ثم تأجيل الإرسال انتظارا لأموال جديدة : **«حتما ستأتى أموال جديدة، لكن كيف سأضع نقودى تحت رحمة سعاة البريد اللصوص، وجيران تنقصهم الأمانة سيتولون فض الرسالة، كل هذا وراء وهم مساعدة عجوز لا أدرى إن كانت لم تزل على قيد الحياة أم لا»**(٤٩)

فقد حضر ضمير المتكلم فى الدفقة مرتين (سأضع) (لا

أدرى)، وهو حضور عفوى يؤكد ما لاحظناه من أن الرواية قد تحولت إلى نوع من الاعتراف المضمر.

وتتوالى الشخوص الفردية التى يوظفها الخطاب الروائى لعزت القمحاوى دون أن يكون لها من التعقيد ما لاحظناه فى شخصية (الراوى المتلقى)، فهناك (العراف الأعمى) الذى يوظفه السرد توظيفا أسطوريا، حيث تكون مهمته **«الدعاء واستنزال العقاب على المدينة التى حولت معبد الإلهة المبجلة إلى سوق»**[٥٠]، وكأن هذا العراف هو ضمير المدينة الذى يطلب الخلاص من إثمها الذى أوغلت فيه.

وقد أدت شخصية (العراف) مهمة مزدوجة فى الرواية، الوظيفة الأولى كانت سلبية؛ لأنها تسعى لتدمير المدينة، لكن يتم تعديل هذه الوظيفة بتقديم (عراف) آخر فى بناء ينتمى إلى (ألف ليلة) انتماء مطلقا، حيث تمرض ابنة أمير (مدينة اللذة)، ويحضر الأطباء والعرافون لعلاجها، وكل من يفشل يأمر الأمير بقطع رقبته، إلى أن كان الأخير الذى استطاع أن يعرف داء الأميرة، ويخلصها منه مؤقتا، والصلة وثيقة بين وظيفة كل من العرافين، لأن العراف الأول اقتصرت وظيفته على استنزال العقاب للخلاص من المدينة بتدميرها، أما العراف الآخر فكانت وظيفته إحضار البديل لمدينة اللذة، وذلك بإنشاء (مدينة العشق)

التى تنفر من لذة الجسد وتصبو إلى (لذة الروح) التى ترفع الإنسان إلى الأعالى [٥١]

إن حضور العراف الثانى يستدعى حضور شخصية (الأميرة) بوصفها قناعا للذة الروح بديلا عن لذة الجسد، وهو ما يعنى الخلاص من سيطرة (الشيطان) والدخول فى رحاب سيطرة (الربة المقدسة)، أى أن شخصية الأميرة كانت موظفة لإنتاج المفارقة بين لذتين، وقد استغل السرد هذه المفارقة ليمدها إلى طبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة فى المدن التى تحمل معنى (المدينة الحقة)، إن السرد قد استحضر هذه العلاقة فى هذه المدينة، ليكون المسكوت عنه هو ما يشكل العلاقة فى مدينة اللذة، يقول العراف : إن الأميرة **«حدثتنى يا مولاى عن مدن بعيدة تمشى فيها النساء حاسرات الثياب وكاشفات الرؤوس، يخاصرهن رجال حليقو الوجوه، ناعمو الثياب، يعاملونهن بنبل لا تعرفه مدينة النزو الفظ، ويولد لهم أطفال من أهلة الأمهات المحبة، وليس من أهلة الإماء الضجرة»**[٥٢]

وهذا السياق النافر من مدينة اللذة يستدعى شخصية أخرى، هى شخصية (الوزير) العاشق الذى وظفه السرد لإنقاذ العشاق من غضب الأمير ببناء (المتاهة) لإخفائهم من ناحية، وحفاظا على رقبته من غضب الأمير من ناحية أخرى [٥٣]

والحقيقة أن مجموعة الشخوص الفردية الأخرى كانت هامشية، فهناك شخصية السلطان الذى كان يتطلع إلى فتح (مدينة اللذة) وضمها إلى مملكته، ومعه شخصية ابنه الذى قاد جيوش أبيه إلى هزيمة ساحقة، ومعهما شخصية (الكاهن العجوز) الذى برّر هزيمة جيوش السلطان بأن الفرسان قد حملوا معهم أهدافا لا تليق بفرسان القبار. (٥٤)

ثم تأتى شخصية (المراسل التليفزيونى) الذى جاء للمدينة يسجل أعجوبة تولد الأجساد الجديدة من الأجساد التى فقدت صلاحيتها. (٥٥)، وتأتى شخصية (آمر الجن) التى امتصت جانبا من شخصية (سليمان) عليه السلام، فعندما أصدر أوامره ببناء مدينة اللذة أغفى على عصاه، واستمر الجن فى عملهم **«وكلما انتهوا من مدينة شرعوا فى غيرها، ولم يتوقفوا إلا عندما رأوا رأسه تسقط بعد أن نخر النمل عصاه»** (٥٦)

وإذا كان حضور شخصية آمر الجن قد انحاز بالرواية إلى جانب الخرافة فإن هذه الخرافة تميل إلى منطقة (ألف ليلة وليلة) بحضور (السياف) رمز القهر المسلط على البشر، ثم تدخل الروائية إلى جانب من تقاليد المجتمع الريفى خصوصا، هذا المجتمع الذى تبحث فيه الزوجة عن زوجة أخرى لزوجها لتحقق له الإنجاب، (فسيدة القصر) تسعى لتحقيق ذلك للأمير، لكنه

سعى محاط بالمحاذير، حتى لا تصبح المرأة الجديدة بديلا للزوجة الأميرة، ولهذا أصرت على أن تقدم لزوجها امرأة مغلقة النوافذ مع الاحتفاظ بمنفذ واحد، ولذلك «استدعت حكيمها ليختصر أعضاء اللذة فى الفتاة، أزال ثدييها، وخاط الإست، وقلم الشفتين، وفتح طريق الولد» (٥٧)

وتنتهى مجموعة الشخوص الفردية بشخصية (الرجل الصدى)، وهو وإن كان حضورا فرديا، فإن انتماءه جماعى بالدرجة الأولى، لكن الحضور الفردى جاء موظفا لتكثيف اللذة، وعكس حركتها، حيث تصير المرأة هى الطالبة لا المطلوبة، وهى خصيصة فى (مدينة اللذة) كسرت بها قانون الأنوثة كسرا مطلقا.

- ٦ -

واللافت أن هذا الكم من الشخوص الفردية يوازيه كم آخر من الشخوص الجماعية، يأتى فى مقدمتها شخصية (الآلهة)، وقد بلغ ترددها فى الرواية خمسة وأربعين ترددا، وهو تردد فاعل فى إنشاء مراكز إنتاج المعنى فى الرواية، وإذا كان الجن هم بناة (المدينة)، فإن الإلهة هى التى شحنتها بالرغبة فى (اللذة)، وإذا كان الجن هم بناة المدينة، فإن إنشاء مراكز اللذة

فيها كان من صنع الإلهة، فهى التى أنتجت (المحيا) لإتاحة الفرصة للغرباء لكى يندمجوا فى عالم اللذة، وهى التى أمرت ببناء (الاستراحة)، لتكون مركزا لتجلى الإلهة من ناحية، ومركزا للبغايا المقدسات من ناحية أخرى، وهى التى أنشأت (اللسان) وسط (المخاضة) ليقوم بمهمته المزدوجة التى سبق أن أشرنا إليها، وفى إحدى الروايات هى التى أمرت ببناء (المتاهة)، والأمر هنا لم يصدر من إلهة اللذة، وإنما من إلهة العاطفة التى نجت من مؤامرة إلهة اللذة **«فأمرت بإنشاء المتاهة، تحميها من حسد إلهة اللذة، وتتطلع فيها بحزن إلى يوم تعود فيه إلى مدينتها المحبوبة التى تحولت فيها فضائل المحبة إلى عبودية خبيثة للذة حارقة لا تروى»** (٥٨)

وإذا كانت تعليمات الإلهة لم تتعلق بإنشاء (المدينة الصدى) فإنها لم تبتعد عن نفوذها، حيث أمرت باتخاذها (مطبخا) لمدينة اللذة حتى تحتفظ لها برائحتها العطرة المهيجة (٥٩)

ولا يقتصر دور الآلهة على إنشاء الأماكن، بل لها دورها المباشر فى إنتاج البشر، فهى التى تروى بمائها المقدس أرض المدينة لإخراج كائنات لها ملامح البشر (٦٠)، بل إنها التى أنتجت (الظلال) عندما **«نظرت فرأت اللذة تنسحب من أجساد المدينة، فقالت : ما لكم صرتم ظلالا باهتة، وصدى مشوها**

ومسيئا للذتى المقدسة ؟ وصار سؤالها الغاضب حكما لم تشأ التراجع عنه» (٦١)

ولم تكن علاقة الآلهة بالمدينة علاقة أحادية – من الآلهة للمدينة – بل إنها كانت علاقة جدلية، تتحرك من أحدهما للآخر، وقد تابعنا هذه العلاقة الصادرة من الآلهة للمدينة، وفى اتجاه معاكس كانت العلاقة تتحرك من المدينة للآلهة، فقد كانت المدينة تعيش لحظات انتظار دائمة لاستقبال آلهتها المحبوبة، وقد أقامت لها تمثالا، قام بإنشائه خدم الاستراحة المكلفون بنقل أوامرها، وتلقى ضراعات أهل المدينة لها، وكانت نظرة بسيطة إلى هذا التمثال كفيلة بدفع النساء إلى أحضان الكهنة.(٦٢)

ويلاحظ أن الروائية قد نزلت بعالم الآلهة إلى مستوى البشرية، على معنى أننا نواجه فى مدينة اللذة بالإله الإنسان، أو الإنسان الإله، ولا يكون غريبا أن يمتلئ هذا العالم بالنواقص البشرية من صراع وتخاصم وانحراف، بل إن قوانين الحياة الحاضرة تكاد تكون حاضرة فى هذا العالم السماوى، فعلى نحو ما تقوله وسائل الإعلام الحديثة عند وقوع حادث معين (وقع حادث مؤسف)، يقوم السرد بكشف سبب احتجاب الإلهة وكفها عن التجلى، بقوله : إن ذلك على أثر «حادث مؤسف»(٦٣)، ولم نعرف حقيقة هذا الحادث إلا فى صفحة ٧٣، حيث تبين أن إلهة

اللذة قد حسدت إلهة الحب، فدبرت لها حادث مرور أثناء جولتها في المدينة، لأنهما كانتا تتبادلان النزول إليها، وقد نجت الإلهة الخجول من هذا الحادث [٦٤]

وتتوالى الشخوص الجماعية خارج إطار (مدينة اللذة) في عملية الغزو التي تعرضت لها، حيث تأتي جماعية قواد السلطان وجنوده الذين وقعوا أسرى لخديعة المدينة، فدخلوها وأصابهم ما أصابهم من تشويه، وانتهى بهم الأمر إلى حياة الذل في موطن الجليد، وتعلم الغزاة من هذه الهزيمة **«ألا يحملوا الأقواس والسهام، وإنما علب اللبان، والبطاطس المحمرة، والمياه الغازية، وأفلام الجنس»**[٦٥]

إن جماعية الغزو، ثم فشل هذا الغزو، قد يحمل معنى إسقاطيا للواقع العربي المعاصر، فما زال العقل العربي يختزن عملية غزو العراق للكويت، وهو غزو قام على خديعة أوهمت (سلطان) العراق، أن الكويت بلد مباح له الحق في اجتياحه، ويكاد ينكشف الإسقاط عندما أشار السرد إلى أن أدوات الغزو الحقيقية وأسلحته الفتاكة، هي مستحدثات المجتمع الأمريكي (علب اللبان) (البطاطس المحمرة) (المياه الغازية) (أفلام الجنس)، ولا شك أن شيئا من هذه المأساة العربية قد تسرب من الوعي إلى جسد الرواية برغم إغراقها في الأسطورية،

وبرغم أن (مـدينة اللذة) ليس لهـا حضـور تنفيذى على نـحو من الأنحاء.

وتتكاثر الشـخـوص الجمـاعـيـة من (العـبـيـد) و (الإمـاء) و (الغلمـان) و (الغانيات) و (الخصيـان)، و (الأطباء) و (السحـرة) و (العرافين) و (خدم الاستراحـة)، و (زوجات الأمير) المشـاركات فى إنتاج اللذة، حيث يتوزعن على أجنحة حول بهو القصر **«فإذا جاء دور إحداهن حسب استدعاء خصيان اللذة الخبراء، تحركت فى موكبها، يتقدمها سبعمائة من الخصيان، ويحف بها سبعمائة من العذراوات، ويتبعـها سبـعمائة من الغلمان، ويحمـل ذيل ثوبها وصيـفاتهـا السبـع الرئيسـيـات اللاتـى لا يفـارقنهـا حتـى سـرير الأمير»** (٦٦)

وتتمـثل الجمـاعـيـة - أيضـا - فـى (عـالم الجن) الذين قـامـوا بإنشـاء المدينة، ثم (الغـربـاء) الوافدين الذين يتحـركـون وظيـفـيـا خلال قناعين : (الظلال) و (الظعبيد)، وهـذا الظعبيد، كائن غريب لا يثبت على مـلامـح السـادة أو العـبيد أو الظلال، «ولا أحـد يعـرف أكثر من أنه القربان الذى تخـتـاره المدينة من بين القـادمين إليـهـا على رأس كل سـبـعـة أيام، أو سـبـعـة أشـهـر، أو سـبـع سنين، أو سبعين، أو سـبـعة آلاف، أو سبـعين ألف سنة، ليـجـدد السـلام بين عناصرهـا الثلاثة : السادة والعبيد والظلال» (٦٧)

وتنتهى جماعية الشخوص بشخصية (الكهنة)، وحضورهم كان حضورا محايدا بوصفهم حلقة الاتصال بين الأعلى والأسفل، بين الآلهة والبشر، ومن ثم امتلكوا قدرا كبيرا من إمكانات الآلهة، ونقل أوامرها وتعليماتها، ثم هم المسئولون عن نقل بقايا الغلمان بعد حرقهم إلى العالم الأخر. ولا يتحقق ذلك إلا للغلمان الذين تزهق أرواحهم بعد أن يقع عليهم السادة ذوو المكانة الخاصة (٦٨)، فضلا عن وظيفة هؤلاء الكهنة فى إنتاج اللذة، فلكل منهم نوع الممارسة الخاصة التى يدل اسمه عليها(٦٩).

واللافت أن الكهنة كانوا - أصلا - من خدم الاستراحة، وأن الأمير نفسه كان كاهنا، واستطاع بتحالفه مع بقية الكهنة إخضاع كثير من الممالك المحيطة بمدينة اللذة (٧٠)

والملاحظ أن الجماعية اتكأت كثيرا على رقم بعينه، هو رقم (سبعة)، ومضاعفاته العشرية والمئوية والألفية، وقد تردد هذا الرقم أربعا وثلاثين مرة مكثفا، العمق الزمنى اللذة، ومكثفا الكثرة العددية لأكال اللذة وممارسيها والعاملين عليها، فالأوضاع الجسدية لبلوغ اللذة سبعمائة، والعذارى سبعمائة، ثم سبعة آلاف، والغلمان سبعمائة، والخصيان سبعمائة، والمرأة تمتلك سبعين هلالا (٧١)

وإيثار هذا الرقم يرتبط بأبعاد أسطورية وعرفانية ودينية، فالكواكب السيارة سبعة، وأيام الأسبوع سبعة، وأودية الترقى العرفانى سبعة، والسموات سبعة، ومن الأرض مثلهن، والطواف بالكعبة سبعة، وتطهير الإناء بغسله سبع مرات، وقد تردد هذا الرقم فى القرآن الكريم أربعا وعشرين مرة.

والمتأمل فى مجموع الشخوص الفردية والجماعية يدرك غياب (العلمية) غيابا يكاد يكون كاملا، فلم تحضر إلا شخصيتان باسمهما العلم (سليمان) (بلقيس)، والشخصيتان ليس لهما دور فاعل فى الرواية، وإنما حضرا استكمالا لتصورات عالم الجن فى بناء مدينة اللذة، وحرص الروائية على تغييب الأسماء، يعنى حرصها على أن تأخذ مدينة اللذة صلاحية إسقاطية للتعبير عن كثير من المدن التى أخذت من الحضارة قشورها، وظلت على جاهليتها الفوضوية، بل أضافت إلى هذه الجاهلية ما قدمته لها أدوات الحضارة من مستحدثات اللذة الطبيعية والصناعية.

- ٧ -

ولا شك أن (مدينة اللذة) هى رواية الأفق الحر الذى لا يعرف للزمن قيودا أو للمكان حدودا، وليس للحدث فيها مسار فنى أو غير فنى، وإنما مساره التداعى الباحث عن منتجات اللذة فحسب.

وحقل الزمن فى هذا النص الروائى حقل موسع يضم مائة وست عشرة مفردة، يأتى فى مقدمتها دال (اليوم) الذى تردد ستا وعشرين مرة، يليه دال (اللحظة) وله خمسة عشر ترددا، ثم (الوقت) وله اثنا عشر ترددا، ثم (السنة) تسع مرات، ثم (الليلة) سبع مرات، ثم (الآن) ست مرات، أما بقية مفردات الحقل، فإن ترددها يقل عن ست مرات.

وهذا المؤشر الإحصائى يؤكد انحياز السرد إلى زمن الحضور، حيث يغيب الآتى غيابا يكاد يكون كاملا، أما (الماضى) فإن حضوره رهين بشد الروائية إلى الزمن الأسطورى القديم، فمن بين الروايات حول تاريخ المدينة **«ما جاء بالأثر أنها ظلت خالية مقدار سبعين ألف سنة، كانت خلالها إلهة اللذة على قمة الجبل المواجه تنتظر فى سرير له سبعون ألف قائمة»** (٧٢) ويقول المعمرون الذين تفرغوا لحفظ ورواية سيرة المدينة، أنها كانت تسعد باستقبال إلاهتها المحبوبة فى جولتها السبعية التى كانت تقوم بها كل سبعة أيام، أو سبعة أشهر، أو سبع سنين، أو سبعين، أو سبعمائة، أو سبعين ألف سنة (٧٣)

وليست المسألة هنا أسطورية الزمن من جانب، وأسطورية المدينة من جانب آخر، بل هى أسطورية (زمن مدينة اللذة) حالة تخلصهما من قيودهما الوجودية ليدخلا مجال (الأفق الحر)

الذى لا يخضع لمقاييس المألوف **«ما من وسيلة ناجعة لقياس الوقت، فهذه إمكانية يفتقدها حتى بائع الساعات السويسرية، الليل والنهار يتعاقبان بشكل مشوش، فلكل من سكانها ليله ونهاره الخاص، بعضهم تظل شمسه معلقة فوق رأسه، وبعضهم يستطيل ليله بلا حدود»** (٧٤)

وتصل الحرية الزمنية إلى أقصى درجاتها بامتلاك الكهنة قدرة التحكم فى الزمن، فهم **«قادرون على جلب الظلام فى أية لحظة، وإدامة الليل»**(٧٥)، فلا قيود للزمن هنا، إلا قيود إنتاج اللذة، فما **«يجلب اللذة فى الصباح، ليس نفسه ما يجلبها عند الظهيرة، ويختلف فى المساء»**(٧٦) ويمتد الأفق الحر من الزمان إلى المكان، صحيح أن علاقة الإبداع بالنص الروائى قائمة - أساسا - على مزج المحسوس بالمجرد، أى ربط المدينة باللذة، لكن هذا الربط قد انحاز تدريجيا إلى الحسى، ثم من الحسى المطلق إلى البيئة المكانية التى سادت سيادة مطلقة فى مجموع الدفقات الصياغية، حتى بلغت مفردات حقل المكان ثلاثمائة وستا وثمانين مفردة، منها مائة وإحدى وعشرون مفردة لدال (المدينة)، وأربع وثلاثون مفردة لدال (القصر)، وسبع عشرة مفردة لدال (المتاهة)، وخمس عشرة مفردة لدال (الغرفة)، وأربع عشرة مفردة لدال (الشارع)، ومثلها لدال (المكان)، واثنتا عشرة

مفردة لدال (الحديقة)، ومثلها (للبينية)، وإحدى عشرة مفردة لدال (الأرض)، وتسع مفردات (للتحتية)، ومثلها لدال (السرير)، وسبع مفردات (للاستراحة)، ومثلها (للحولية)، وست مفردات (للفوقية) ومثلها لدال (الجبل)، وخمس مفردات (للسرداب)، ومثلها (للأمام)، وأربع مفردات لدال (السماء)، ومثلها لدال الجناح)، ومثلها (للمحلمة) و(المخاضة)، وثلاث مفردات (للوسطية)، ومثلها (للميدان) و (المزرعة) و(البهو)، ومفردتان لكل من (المعبد) و(الخيمة) و(المملكة) و(النفق) و(السجن) و(الغابة) و(الوراء) و(الكهف) و(المتجر) و(المدار)، و(البحيرة) و(الفراش) و(الساحة). ومفردة واحدة لكل من (الموضع) و(السوق) و(الخان) و(السهل) و(الربوة) و(الهند) و(اليمين) و(الشمال) و(المشرق) و(المغرب) و(الأسفل) و(الأعلى)، و(المنتصف) و(المقهى) و(الكوخ) و(الملذة) و(المكمن).

إن متابعة حقل المكان، هى - فى الوقت نفسه - متابعة لبناء الرواية - فى (مدينة اللذة) - فى عناصرها المستقلة التى جاء ت فى ستة عشر فصلا، يمكن اعتبارها - على نحو من الأنحاء - ست عشرة قصة قصيرة، يربطها خيط مكانى واحد (مدينة اللذة)، بل تكاد تكون كل قصة قصة لمكان ينتمى لهذه المدينة، ففى القصة الأولى يصل (الراوى المتلقى) إلى (المدينة)، وفى

الثانية، يتم تحديد مواصفات هذه (المدينة)، وفى الثالثة يتحول السرد إلى (المحيا) بوصفه (قلب المدينة)، وفى الرابعة يستدعى الحكى نشأة (مدينة اللذة)، وفى الخامسة، تأتى محاولة غزوها من الخارج، وفى السادسة ينحسر السرد من المدينة إلى (القصر) و (بساتين اللذة)، وفى السابعة يتوجه السرد إلى (الاستراحة) ثم فى الثامنة يتحرك إلى مكان آخر (المحلمة)، وفى التاسعة تأتى (المخاضة واللسان)، وفى العاشرة (الملذة)، وفى الحادية عشرة (المتاهة)، وفى الثانية عشرة (المدينة الصدى)، والثالثة عشرة تستكمل أبعاد هذه المدينة الطارئة، ثم يبتعد السرد شيئا ما عن المدينة ليستدعى أفرادها الطارئين ومنهم (الظعبيد) فى الرابعة عشرة، ثم يستكمل هذه المهمة فى الخامسة عشرة، حيث يستحضر (الظلال) ثم تأتى الأخيرة لتقدم (غريب المدينة) الذى توحد بالراوى - بداية - حتى أصبح من العسير أن نفرق بينهما، وليس هذا ادعاء نفرضه على الخطاب، بل إن الخطاب نفسه يعترف بذلك عندما يرصد انشطار شخصية الراوى، فيواجه نفسه فى صورة هذا الشيخ الموغل فى عالم اللذة الذهنية، وهى مواجهة لا نستطيع أن نفرق فيها بين الراوى والمروى عنه، فهذا الشيخ يأتى فى نهاية الرواية ليسأل عن الطريق إلى المتاهة، منطقة العشق الناعم قائلا : «إنه

الشىء الذى لم أجربه بعد، ملاذى الأخير، وسيشد على يدك طويلا، ويجذبك أكثر ليقبلك إذ يتأهب للانصراف، فاحترس، لأنه فى تلك اللحظة قد لا يعرف أيكما هو» (٧٧)

لقد سبق أن ذكرنا أن شخوص مدينة اللذة لم تحضر بأسمائها، وإنما بمواصفاتها، أو بوظائفها، وعلى هذا النحو تحضر مجموعة الأماكن دون تحديد علمى، وما نتصوره اسما للمكان ليس - فى الحقيقة - إلا كشفا لصفته أو وظيفته، مثل (المحلمة) و(المتاهة) و(الملذة) و(المخاضة)، والمكان الوحيد الذى حضر باسمه العلنى هو (الهند)، وحضوره غير مؤثر فى الأحداث، وإنما هو مجرد إضافة عنصر تخييلى مستمد من عالم (ألف ليلة) حيث يقدم مكونات منتمية لهذا العالم : (البخور) الذى يساعد فى إنشاء القصر الوهمى على يد العراف، لتمارس فيه الأميرة تجاربها فى العشق النظيف.

إن حقل المكان بكل كثافته (التنكيرية) يكاد يحيل مدينة اللذة - مرة أخرى - إلى دائرة التجريد حتى تستعيد صلاحيتها الإسقاطية، فتتمكن من استيعاب مجموعة المدن التى فاجأها الثراء الزائف، وربما لهذا السبب حرص السرد على استحضار أماكن بعينها، مثل (الخيام) و (الجبال) و (الرمال) و (الربى) و (السهول).

ويتسع الأفق الحر ليستوعب مجموعة الأحداث - برغم قلتها وتركيزها - وهذا الاستيعاب يخلصها من أى قيد يمكن أن يحاصرها بمنطق الواقع، أو يربط بينها بمنطق السببية المعقولة، فلا حاكم لها إلا قيود الخيال الأسطورى، الذى يبدأ فاعليته من منطقة الواقع التنفيذى، ليحلق بعيدا عنه، ويعيد إنتاج هذا الواقع على نحو جديد يعتمد الإيهام لا الإقناع، ويعتمد الإيلام لا الإمتاع.

ولا نستطيع أن ندعى أن (مدينة اللذة) تقدم أحداثا حقيقية أو غير حقيقية، لأن الراوى تحول إلى (مشاهد) يسقط مخزونه الذهنى على ما يشاهده، ومن هنا لم يكن الخطاب الروائى فى حاجة إلى التعامل مع البناء التقليدى من حبكة ومحتوى ومغزى، واستعاض عن ذلك بنوع من الغيبوبة الحلمية الجانحة، واستمرت هذه الغيبوبة سائدة حتى تحولت فى النهاية إلى مواجهة واقعية، حيث يفيق الراوى على حقيقته هو، بعد أن أصبح واحدا من أفراد قبيلة اللذة، وفقد صلاحيته، أو لنقل انتهت صلاحيته كإنسان، حتى إنه تنكر لأسمى ما فى عالم الأنوثة من (الأمومة)، وكأن كل ما سبق هذه المواجهة مع الأمومة كان تمهيدا لها، فمدينة اللذة لم يتوقف قبحها عند حدودها الجغرافية والبشرية، بل امتد تأثيرها ليتسلط على كل

من يقترب منها، أو يتعامل معها على أى نحو كان هذا التعامل.

إن المتلقى الخارجى لن يتمكن من تتبّع خيوط حدثية فعلية، وبرغم ذلك فهناك مجموعة من الأحداث التى يمكن اعتبارها مراكز لإنتاج المعنى وتشعبه فى الرواية، وهى :

١ – بناء مدينة اللذة

٢ – محاولة غزو المدينة

٣ – زيارة الآلهة للمدينة بانتظام

٤ – مرض الأميرة وعلاجها الوهمى

٥ – إحضار الجارية كوعاء لينجب منها الأمير

٦ – إرسال النقود للأم، ثم التراجع عنه.

٧ – العجوز المتلصص الذى يختزن النساء فى ذاكرته.

وماعدا ذلك فهو تنويعات على هذه المراكز الإنتاجية التى تبدأ فاعليتها من (الخيال العام) لتنتهى عند (الواقع الخاص)، وبرغم تمتع هذه الأحداث بحرية داخلية، فإن الراوى كان يسمح لنفسه بالتدْخل الجزئى مستهدفا منع المتلقى من الالتحام بالأحداث أو الشخوص، أو الدخول فى حالة انسجام مع هذا العالم الغريب، وإذا كان المألوف فى روايات المدن أن نجد بعض المؤلفين يتجاوبون مع مدنهم، والبعض الآخر ينفرون منها، فإن الإبداع هنا كان فى منطقة محايدة بين الرفض والقبول، أما الرفض فقد

تجلى فى هذا التشكيل القبيح الخشن الذى قدمه لمدينة اللذة، وأما القبول، فيتمثل فى حضوره إليها، والاندماج فى عالمها، لكن يلاحظ أن هذا الحياد الذى تبدى على سطح النص الروائى قد استحال – فى العمق – إلى رفض لمدينة اللذة، وكل مدينة للذة، وهذا العمق كان ينعكس على السطح أحيانا : **«انج بنفسك، لذة هذه المدينة ظمأ لا يرتوى، احتراق لا يبرد، ليست لذة، إنها العذاب»**(٧٨).

- ٨ -

إن قلة الأحداث، وغلبة المواقف والمشاهد قد انعكست على البناء اللغوى – عموما – حيث نلحظ غلبة الصيغة الاسمية على الصيغة الفعلية، وتبلغ الأفعال فى رواية مدينة اللذة ألفا وسبعمائة وأربعة أفعال، وإذا كان عدد الأسطر ألفا وخمسة أسطر، فإن معدل تردد الأفعال يكون ٦و١ من الفعل لكل سطر، وإذا كان معدل تردد الدوال فى كل سطر تسعة دوال، فإن ذلك يعنى أن نسبة الأفعال ١٨ ٪ من جملة الدوال، وهى نسبة منخفضة تعبر عن ميل الدلالة إلى السكونية أكثر من الحركية، كما تعبر عن عناية الروائية برصد المشاهد أكثر من رصد الأحداث، ومن هنا يمكن اعتبار (مدينة اللذة) رواية (الرؤية)

التى تعنى برصد اللوحات، لأن اللوحة تجسد معنى ثابتا مهما اشتملت على خطوط حركية أو غير حركية، وربما كان سيطرة (الرؤية) على إنتاج الحكى وراء غلبة توظيف (الصفة والحال) على نحو يكاد يكون لازما فى كل دفقة تعبيرية تأكيدا لثبات الواقع فى مدينة اللذة، وإن تبدى - أحيانا - أن هذه المدينة مفعمة بالحياة المتحركة، لنتابع هذه الفقرة فى بداية الرواية :

«على مسيرة سبعين يوما ستلوح لك هذه المدينة، بيضة عملاقة، أفلتتها مخالب رخ وسط بحر من الرمال، وستقشر - حتما - هذه البيضة لتفاجئك قصورها البيضاء بأسطحها الهرمية المغطاة بالقرميد الأحمر، وأسوارها العالية المتوجة بالقرميد الأخضر، وشوارعها الفسيحة، وميادينها الضخمة الموحشة، وسياراتها الفخمة» (٧٩)

تضم الفقرة ثمانية وثلاثين دالا، منها أربعة أفعال فقط بنسبة ١٠ ٪ من جملة الدوال، واثنا عشر نعتا بنسبة ٣١ ٪ تقريبا، فقلة نسبة تردد الأفعال من ناحية، وارتفاع تردد الصفات من ناحية أخرى، تؤكد الطابع السكونى الذى أشرنا إليه.

ولو رحنا نتابع افتتاحيات الفصول فى متن الرواية، لازداد يقيننا بهذه الحقيقة الدلالية، إذ إن مجموع الفصول ستة عشر فصلا، منها ثمانية فصول بدأت حركتها الصياغية (بالاسم)،

وثمانية بدأت بصيغة (الفعل)، وقد يوهم هذا الإحصاء أن هناك توازنا بين الصيغتين، لكن الملاحظ أن معظم الأفعال فى هذه الفصول إما أنها أفعال مفرغة من الحدثية مثل (تأمل) صـ٢٠، صـ٧١، (عاش) صـ٢٧، وإما أنها أفعال خاضعة لأدوات النفى، أى أنها بلا حدث تنفيذى، كما فى (لن تجد) صـ٤١، (لا يحظى) صـ٨٥.

واتكاء الرواية على (السرد الواصف) أكثر من اتكائها على (السرد الراصد) للأحداث يتوافق مع تردد صيغة (القول) بكل اشتقاقاتها ستين مرة، فطبيعة هذه الصيغة أن تغيب الحدث ليحل محله رواية الحدث دون أن يكون له حضور تنفيذى، ويزداد ضعف حضور الحدث مع هذه الصيغة إذا لاحظنا أن معظم أفعالها كانت أفعالا تشكيكية من مثل (يقال) صـ١٠، ٤٤، ٤٨، أو (يقول بعضهم) صـ٢١، ٤٢، ٧٦، أو (بعضهم يقول) صـ٥٩.

لكن، من ناحية أخرى، جاء تردد صيغة (القول) مساعدا فى إنتاج السردية الممتزجة بالحوارية، فعلى مستوى السرد يقول الخطاب : **«ويقول البعض إن الإلهة لما تجلت، ورأى البعض لسانها فصاروا ألسنا، استخدموا ما تميزوا به من فصاحة، فطلبوا منها نصبا يكون لهم مجدا، ويفضلهم على الآخرين»** (٨٠)

وعلى مستوى الحوار يقدم الخطاب جانبا منه بين العراف

والأمير للبحث عن سبب مرض الأميرة :

«قبّل العراف الأرض بين يدى مولاه، وقال : مولاتى يا سيدى الأمير تعشق رجلا من أولئك، وتصر على الرحيل لتعيش هناك.

قال الأمير : ولكنك لم تقل حتى الآن، ماذا صنعت ؟.

قال العراف : أحضرته لها يا مولاى، فاستقبلته ونامت مطمئنة.

قال الأمير منزعجا : كيف ؟ وما نوع هذا الاستقبال ؟.

قال العراف الذى يعرف لغات الأمم ومخاوف الأمراء : مولاى، هو مجرد وهم مريح» (٨١) .

ثم يوظف فعل (القول) فى إنتاج السرد المزدوج على نحو وظيفته فى (ألف ليلة وليلة) أو لنقل إنه كان موظفا لإنتاج السرد دخل السرد، فبينما يقدم الراوى مجموعة حكاياته عن (مدينة اللذة)، إذا به يتخلى عن مهمته ليستدعى (العراف) ليقوم بمهمته فى إنتاج سرد إضافى، سيقول العراف : كانت المدينة حنونا على الغرباء، وكانت بائعات الهوى المقدسات يقدمن اللذة للغرباء» (٨٢)، وكأن العراف يتحمل مهمة ملء الفراغات التى يجهلها الراوى الأول، وهو ما نلحظه – أيضا – عندما يكشف هذا العراف عن خفايا مرض الأميرة الذى تمثل فى مشاعر الحب النقى التى تسربت إلى قلبها وسط هذه العفونة الجسدية :

«قال العراف : تقول يا مولاى : إنه شعور يولد فى اثنين فيصيرا واحدا، وتصبح كل جارحة فى كليهما نصفا لا يكتمل إلا بنصفه الآخر» (٨٣)

ولا يكتفى هذا الفعل باستحضار بنية السرد المزدوج من (ألف ليلة) إلى رحاب (مدينة اللذة) بل إنه يستحضر معها بعض التعبيرات (المصكوكة) التى كانت من لوازم (ألف ليلة)، وقد حضرت مثل هذه التعبيرات فى سياقات قريبة من سياق ألف ليلة أيضا، من مثل ذلك الحوار الذى دار بين الأمير والعراف حول مؤامرة (العشق) التى سوف يترتب عليها زوال مملكة الأمير، فعندما تردد العراف فى الإفصاح عن هذه المؤامرة :

«قال الأمير نافد الصبر : لا طاقة بى اليوم للأحاجى .. تكلم وإلا أمرت بحز رقبتك» (٨٤)

فالعبارة الأخيرة من مصكوكات (ألف ليلة) الأثيرة .

ولعل المخالفة الواضحة بين منتجات السرد فى (ألف ليلة) و (مدينة اللذة)، أن السرد فى ألف ليلة كان موظفا لإنتاج الحياة، أو بمعنى أصح : للمحافظة على الحياة، لأن توقفه معناه موت شهر زاد، بينما السرد فى (مدينة اللذة) كان موظفا لإنتاج (اللذة) عموما، وإن كانت اللذة – فى ذاتها – نوعا من الحياة – أيضا – التى تقاوم الموت، لأن هذا الموت حاضر فى مدينة اللذة

بالقوة أو بالفعل **«ولسوف يفاجئك فى قلبها ميدان يقاوم صمت الحياة بصخب الموت»** [٨٥] وتستمر مدينة اللذة فى استمداد بعض معالم (ألف ليلة) التى تنبئ عنها بنية صياغية لافتة، هى بنية المفارقة التقابلية التى استدعتها الصياغة سبعا وسبعين مرة، منها خمسة وثلاثون تقابلا لإنتاج ثنائية (الرجل – المرأة) (السادة – السيدات) (السيد – العبد) (الأميرة – الأمة) (النساء – الغلمان) (العبيد – الإماء) (الأميرة – العبد) (السيدة – العبد).

إن هذه الثنائيات كانت موظفة لعقد علاقة بين طرفين (سالب – وموجب) أحيانا، (موجب – موجب) أحيانا ، و (سالب – سالب) أحيانا، وعقد هذه العلاقة كان سعيا للاكتمال، لكن هل هو للاكتمال حقا ؟ : **«السعى إلى المرأة – فى الأصل – سعى للاكتمال، لكنه سعى خائب، لا يتم حتى يعود إلى النقصان»** [٨٦]

صحيح أن الإبداع – عموما – عندما يتوجه إلى مناطق التدمير والنقص فإنه يسعى للوصول إلى الكمال، أو الاقتراب منه، لكن الإبداع لم يستطع أن يحقق ذلك فى مدينة اللذة، لأنها موغلة فى فاعليتها التدميرية، بدأت بالنقص وانتهت إليه.

ركائز الإنتاج فى رواية (مُنتهَى) لهالة البدرى

(١)

لا شك أن الإقدام على قراءة خطاب روائى يحتاج إلى أدوات إجرائية تنبع من طبيعة الخطاب ذاته حتى لا تتحول تلك الأدوات إلى عناصر دخيلة يلفظها الخطاب، وحتى إذا لم يلفظها فإنه سوف يستحيل إلى كائن مشوه عاجز، لا يتحرك ولا ينمو إلا بالمعاونات التى تكفل له نوعا من الحياة الصناعية الزائفة .

وقد التزمت هذا المنهج خلال تعاملى مع الخطاب الشعرى، وهو ما أحاول الالتزام به خلال تعاملى مع الخطاب الروائى عموما، وخطاب هالة البدرى (منتهى) على وجه الخصوص، وأعتقد أن الأداتين الرئيسيتين اللتين لا يمكن أن يلفظهما أى خطاب أدبى هما : الإفراد، والتركيب، ذلك أن اللغة عندما تخرج عن مألوفها فى الصياغة الإخبارية لتدخل دائرة الأدبية، توجه طاقتها إلى الكلمة المفردة أولا، ثم إلى التراكيب ثانيا، ثم إلى السياق الذى يضم هذه وتلك. وتتجسد هذه الطاقة فى عملية

(الاختيار) التى تتسلط على المفردات، وعملية (التوزيع) التى تتسلط على المركبات، ومن تداخل العمليتين وتكاملهما يتم إنتاج الأدبية فى مستوياتها وأبنيتها المختلفة.

ويجب أن يكون فى الوعى أن اللغة تنزل عن درجة الصفر عندما يغرق (الاختيار) فى التداولية الحياتية، ثم تجاوز هذا المستوى عندما يحتويها سياق خارجى، كأن تكون أداة التعامل المكتبى الذى يستدعى ملابسات اجتماعية تحتاج قدرا من التأنق الذى يكاد يخلص اللغة من مألوفها الصياغى، لكنه تخلص محسوب، أو محدود، يسمح لها بالانتقال من هذه المنطقة إلى منطقة (الحياد) المهيئة للأدبية، لكن هذه التهيئة يمكن أن تتوقف عند حدود اللغة الرسمية التى توظف فيها كأداة لمحاضر أو خطيب يستهدف التوصيل بالدرجة الأولى، وعبور منطقة الحياد يرتفع باللغة إلى (الأدبية) بحيث تكون وسيلة وغاية على صعيد واحد.

وفى كل هذه المستويات يتم تطعيم اللغة بإشارات خفية أو ظاهرة لزمن إنتاجها، ولواقعها الاجتماعى والثقافى، وهذه الإشارات تتلبس بالمفردات والتراكيب على سواء. وقد تبتعد عنهما شيئا ما، لكنها تظل محلقة فى الفضاء الذى يحيط بهما، ومن هذا المنطلق يمكن القول إننا نتلقى رواية ريفية أو حضرية

أو سياسية .. إلخ. ويتجلى هذا صياغيا فى مجموعة من المعاجم والحقول التى تحمل - ضمنا - المؤشرات البيئية، والملامح الشخصية، والخواص النوعية المصاحبة لزمنها من ناحية، وطبيعتها البيولوجية من ناحية أخرى، فهناك الرجال والنساء، وهناك الأطفال والشباب والشيوخ.

(٢)

والحق أن رواية هالة البدرى (منتهى) يتوفر فيها قدر هائل من مجموع هذه المؤشرات التى طرحناها، لكن المدخل الصحيح لأى خطاب، هو مؤشره الإعلامى الضاغط، وهو (منتهى) فهو مؤشر لغوى لعب دورا بالغ التأثير داخل الخطاب وخارجه، لأن المتلقى لا يستطيع الخلاص من مجموع نواتجه الكثيفة، فقد أخذ العنوان صورة النكرة (منتهى) مما يعنى دخوله العلمية، وهو دخول يجعل من هذه القرية مفردة حاضرة حضورا فوريا فى ذهن المتلقى أيا كان، بل تكاد تعطى لهذا المتلقى القدرة على الإلمام المبدئى بمكونات عالم (منتهى) البشرية وغير البشرية، والإلمام بأبعاده الزمانية والمكانية، وهو ما يجعل من هذا المتلقى فردا من أفراد هذا الواقع الروائى برغم أنه لم يسمع به من قبل، ولم يلتق به على نحو من الأنحاء، لأن (منتهى) واقع أنتجه

الإبداع ليكون موازيا للواقع في جملته دون أن يعني ذلك أي نوع من المحاكاة الفنية أو غير الفنية، فمثل هذه المحاكاة الأرسطية لم تعد صالحة لتفسير عمل إبداعي كالذي بين أيدينا، لأن العمل يقول في كل ملفوظة : أنا أتخيل، وعليكم أن تمارسوا معي هذا التخيل.

إن انتقال الدال من الخارج الإعلامي إلى الداخل الحكائي قد صاحبه تحول صياغي بالغ التأثير، حيث تم إدخال (ال) عليه (المنتهي)، وخطورة هذا الإدخال أو الإلحاق أنه قد نقل الدال من إطاره الحضوري المعاين إلى إطار الغياب غير المعاين، ذلك أن الوقوف عند منطقة التجريد من ال (منتهي) يستدعي الصيغة الصرفية المجردة (مفتعل) بكل مردودها الذي يخفي غير ما يظهر، أو مردودها الذي يعني القابلية للتأثر والتأثير على صعيد واحد، كما أنه يستدعي المردود المعجمي الذي يكتنز بكم وفير من النواتج التي تصاحب الدال هامشيا، وأول هذه النواتج : البلوغ والغاية، أو آخرة الشيء، وكأن (منتهي) صارت محور الوجود كله، ثم ينضاف إلى ذلك ما تنتجه المادة (نهي) من المنع والتحريم، وهو ما يعطي للمنتهي نوعا من الاحترام الذي يقترب من القداسة، فضلا عما يضيفه (النهي) من دلالة (العقل) الذي يعطي لأهل المنتهي قدرة ذاتية على إدراك الحسن والقبيح، لكن

الإدراك ذاته لا يعنى نفى القبيح عنها، بل يعنى أنها تلفظه وتقاومه، وهو ما حققه الحكى فى متن الرواية داخليا وخارجيا.

أما إلحاق (ال) بـ (منتهى) فإنه يجعل البنية مفردة على مستوى السطح، ومزدوجة على مستوى العمق، لأن الطرف الحاضر (المنتهى) يستدعى طرفا غائبا (سدرة)، فإذا حضر الدال (المنتهى) على السطح حضر الدال (سدرة) فى العمق، وإذا حضر الدال (سدرة) على السطح حضر الدال (المنتهى) فى العمق، والتحرك بين الحضور والغياب يأتى من الضغط المتفجر من المخزون المقدس فى العقل العربى من الملفوظ القرآنى فى قوله تعالى : «ولقد رآه نزلة أخرى عند سدرة المنتهى» «وأن إلى ربك المنتهى» (النجم : ١٣، ١٤، ٤٢) والموروث الإسلامى يشير إلى أن (سدرة المنتهى) شجرة نبق تقع على يمين العرش لا يتجاوزها أحد من الملائكة أو غير الملائكة، فحضور دال (المنتهى) منفردا يستحضر هوامشه الدلالية التى تكسبه نوعا من القداسة أولا، ثم يستحضر الدال الغائب (سدرة) ثانيا، والدال الأخير يضيف مجموعة هوامش هى : التجدد والدوام والعودة للحياة، والانبعاث الذاتى، وهى هوامش تصاحب (شجرة السدر)، إذ إن شجرة السدر تستدعى (شجرة السمرة)، وهى شجرة كانت مقدسة عند العرب، وقيل إنها

مسكونة بالأرواح، وهو ما ينقل (المنتهى) من إطارها الواقعى إلى إطار أسطورى يرتفع بها إلى إطار الرمز، ويفسر تحولاتها المتجددة التى لا تتوقف، وهى تحولات تصل إلى إعادة الموتى للحياة، فعبد الحكيم الذى مات منتحرا تستعيده الخرافة الشعبية إلى الحياة مرة أخرى، بل إن زمن الحكى نفسه يأتى بعد موت بعض الشخوص (كتمام وعبد القادر جدى الشيخ طه عمدة المنتهى)، لكن الحكى يستعيدهما إلى الحياة ليمارسا فاعلية حياتية كاملة ومؤثرة فى توجيه حركة الأحداث.

ويضيف الزمخشرى - فى كشافه - ناتجا دلاليا له أهميته فى إنارة الضغوط الصادرة من (المنتهى)، إذ إن المنتهى عنده (منتهى الجنة) [1] وهو ما يرتفع بالمنتهى إلى عالم الغياب الذى يرفع عن أهلها مسئولية السلوك والتصرفات العامة والخاصة، ويسمح لهم بحرية غير محدودة، وربما لهذا يعاقب بشير على جريمته الجنسية مع روايح، بل إن روايح أيضا لم تعاقب على فعلها وإنما تم توجيه الأحداث لتقديمها عروسا طاهرة بريئة من الخطايا.

قد يتصور البعض أن مثل هذا التعامل التحليلى أو التأويلى مع العنوان، يحمل الصياغة فوق ما يحتمل، لكن الوعى بطبيعة خطاب الحداثة يؤكد أن المبدعين كانوا يتعاملون مع اللفظة بقدر

كبير من الحساسية، فيحاولون النفاذ إلى أعماقها، والتغلغل فى كل أبعادها، ويزيلون عنها القشور الزائفة بحيث لا يستبقون منها إلا جوهرها، مع شحن هذا الجوهر بقدر كبير من موروثهم التاريخى والنفسى سواء كانوا على وعى بذلك أو على غير وعى به.

(٣)

ومن طبيعة الدراسة أنها لا تقدر على التعامل مع هذا العمل الروائى كله على هذا النحو الجامع بين التحليل والتأويل وهو من خصوصيه المنهج اللغوى الذى نلتزم به فى كل مواجهة نقدية، ومن ثم سيكون تعاملنا اللغوى مع الرواية تعاملا شموليا، على معنى أن تتسلط الرؤية النقدية على المحاور الكلية، ولا تتسلط على الجزئيات إلا فى الحدود التى تخدم هذه الرؤية الشمولية.

ذلك أن تجاوز العنوان الخارجى يجعلنا فى مواجهة زخم إفرادى وتركيبى يتعالى على التداولى الحياتى صياغياً، برغم أن عالم الرواية يغوص فى هذا التداول موضوعيا، وهى معادلة ضدية تطرح التداولى الحياتى فى غير التداولى الحياتى على صعيد واحد، ذلك أن الخطاب ما إن يطرح - أحيانا - لغة التداول، حتى يعمل سريعا على تخليصها من ألفتها الحياتية

مقتربابها من منطقة الأدبية – وبخاصة فى مساحات الحوار التى تحاول استحضار ملفوظ الشخوص بحقيقته الصياغية .

ومن الواضح أن الخطاب يوظف طاقاته اللغوية لاستحضار بيئته الزمانية والمكانية وتكويناته الاجتماعية، والبيئة الزمانية هنا تتسع لتغطى النصف الأول من القرن العشرين، أما البيئة المكانية فهى تتسع اتساعا شديدا لتضم مصر وفلسطين ومعهما فرنسا، ثم تنحصر فعليا فى (منتهى) القرية المصرية بكل تركيبها البشرى والاجتماعى، إذ منها يأتى الامتداد الزمانى والمكانى إلى خارج حدودها، لكنه يعود ويرتد إليها ليتفاعل مع واقعها المعقد تعقيدا اجتماعيا يكاد يكون انعكاسا لواقع الريف فى مصر.

وبما أن اللغة هى منتجة كل ذلك.فإنها تغوص فى (حقل القرية)، حتى إن الخطاب يضم من هذا الحقل ألفين وثلاثمائة وثمانية دوال، فإذا كانت صفحات الرواية الخالصة للطباعة مائتين وأربعا وثلاثين صفحة، فإن معدل تردد حقل القرية يبلغ عشرة دوال لكل صفحة، وهى نسبة تستحضر البيئة الريفية بكل ظواهرها الحياتية التى أنتجت الأحداث والشخوص على صعيد واحد، بل إن العناية بهذا الحقل دفعته إلى توظيف معجم لغوى هو تردد دال (القرية) ذاته مائة وثلاثا وعشرين مرة، على معنى

أن الحقل إذا لم يكن كافيا فى استحضار البيئة فإن المعجم يؤدى دوره مباشرة فى هذا الاستحضار، دون أن يدخل فى الإحصاء الدوال البديلة مثل (البلدة) (الكفر) (العزبة). إن التداخل الحتمى بين (الحقل الدلالى والمعجم اللغوى) كان أداة الخطاب الروائى فى إنتاج (الحبكة) بكل مكوناتها الحدثية المتدة مع الامتداد الزمنى، وإن كان الملاحظ أن هذه الحبكة قد أعطت لنفسها حرية واسعة فى إنتاج الحدث دون الارتباط بزمنه الفعلى، أو لنقل بمعنى آخر : إنها كانت تستدعى الزمن الذى يناسب الحدث، وليس إنتاج الحدث المناسب للزمن، ومن هنا صح استدعاء الأموات ليمارسوا فعلية الأحياء وصح تحريك الأحداث ذاتها للوراء وللأمام دون ارتباط بزمانها الوجودى بل بزمن السرد؛ فحرب فلسطين تتقدم الحربين العالميتين حديثا، والحرب العالمية الأولى تسبق الثانية على مستوى السرد أيضا، ففى لحظة الحضور الحكائى لا يجد طه عمدة المنتهى تفسيرا لاعتداء أهالى القرية على البوليس إلا أنهم لم يعودوا يحتملون ضغط الحرب العالمية الثانية والاحتلال واختفاء أبنائهم بحجة التجنيد، هذا الواقع الحضورى سبقه واقع حضورى آخر فى مفتتح الرواية عن أحداث حرب فلسطين وعودة رشدى منها جريحا، وهكذا تأخذ الحبكة حريتها فى الإنتاج الشخصى

والحدثى، معنى هذا أن الرواية تشبه التاريخ ولا تشبهه على صعيد واحد، تشبه التاريخ عندما تعمل على إنتاج مجموعة من الأحداث التى يجمعها رابط زمنى وسببى مطلق، ولا تشبهه عندما تتخلى عن هذه الزمنية فى ترتيب الأحداث أو استدعائها، كما لا تشبهه عندما توظف أداتين فنيتين فى الترتيب أو الاستدعاء هما : السرد والحوار.

إن هالة البدرى فى (منتهى) كانت منتجة (خيال) أو (تخييل) بالدرجة الأولى، ففى كل دفقة تعبيرية على مستوى السطح، يصحبها دفقة نمطية على مستوى العمق فحواها : (أنا أتخيل) (أنا أتخيل)، والمتلقى لا يجد مفرا من مسايرتها فى ذلك مرددا فى مستوى العمق - أيضا - (أنا أصدق) (أنا أصدق)، بل إنه يتجاوز هذا التصديق المضمر إلى عملية ابداعية موازية للعمل الروائى، حيث يحاول استحضار الهوامش الغائبة التى صاحبت ملفوظ الرواية وأعطته خصوصيته، معنى هذا أن الأدبية أصبحت قدرة على الحكى المشترك بين طرفين : المبدع والمتلقى.

إن مشاركة المتلقى فى الإنتاج تأتى من توقعه بأن الكاتبة قد عاشت هذا الواقع الذى قدمه عملها الروائى - على نحو من الأنحاء - وليس من الضرورى أن تكون المعايشة حرفية لكنها معايشة وجودية، أو معايشة بالرؤية العميقة الشاملة التى تتحرك

من الحاضر للغائب، ومن المشاهد لغير المشاهد، ومن الخيالى للواقعي، ومن المباشر لغير المباشر، وليس مطلوبا من الإبداع أن يصرح بهذا الموقف الداخلى الخالص، وبالمثل ليس مطلوبا من المتلقى أن يصرح بمثل ذلك - أيضا - لكن الطرفين يعيانه تماما ويتعاملان معه بصفة مستمرة عند الإنتاج وعند الاستهلاك.

(٤)

وإذا كان المألوف فى الخطاب الروائى أن تكون الشخوص أداة إنتاج الحدث، فإن (منتهى) تجاوز هذا المألوف لتجعل المكان صاحب الدور الرئيسى فى إنتاج الأحداث والشخوص معا، فهذه القرية الصغيرة فى ريف مصر أنتجت كما وافرا من الشخوص الذين بلغ عددهم مائة وثلاث عشرة شخصية، منها إثنتان وسبعون شخصية من الذكور، وإحدى وأربعون شخصية من الإناث بنسبة ١.٧ : ١، ومجموع الشخوص من أبناء هذه القرية، أو الوافدين عليها تحولوا إلى عنصر فى تكوينها البشرى حتى ولو كانوا قادمين من أوربا مثل مارى زوجة عبد الحكيم، ولا ينفى هذا أن منتهى قد سمحت لها بالرحيل إلى موطنها مرة أخرى، لكنها فى هذا السماح استبقت رباطا أبديا يربطها بها،

لأنها رحلت ومعها عديلة ابنة عبد الحكيم محملة بالانتماء لهذه القرية التى خرجت منها خروجا داميا، وظل الحنين يشدها إلى الدوار الذى شهد طفولتها الأولى.

ويلاحظ أن غالبية الشخوص تحضر روائيا من خلال أسمائها، حتى بلغ تردد الأسماء فى الرواية ألفا ومائة وثمانية وستين اسما، وهو تردد ضاغط إعلاميا على المتلقى لإحداث نوع من الألفة بينه وبين الشخوص التى تصل إلى درجة الصداقة الحميمة معها.

لكن من بين هذه الشخوص نلحظ أن هناك شخوصا بعينها تأخذ محورية حدثية أو حكائية تعطيها صفة (البطولة)، وأن هناك شخوصا أخرى تتوارى وراء الأحداث أو فى ظلالها مما يعطيها بعدا هامشيا أو مساعدا، نظرا لتقلص وظائفها بالنسبة للشخوص المحورية، أو لنقل إن الشخوص المحورية لها وظائف مركبة تجمع بين الفاعلية والمفعولية، بينما تأتى الشخوص الهامشية بسيطة تميل إلى المفعولية غالبا.

ويمكن ترتيب الشخوص المحورية حسب كثافتها الترددية على النحو التالى :

١ – وديدة	(أم عبد الله)	١٣١ مرة
٢ – طه	(أبو عبد الله)	١١٦ مرة

٣ – عديلة (أم طه) ٨٧ مرة

٤ – عبد الحكيم ٤٦ مرة

٥ – عبد القادر (أبو طه) ٣٩ مرة

٦ – رشدى ٢٩ مرة

٧ – حيدر ٢٨ مرة

أما التردد التكوينى فإنه يدور حول عائلة المصيلحى صاحبة السلطة والسيادة فى (المنتهى)

١ – الحاج عبد القادر العمدة الكبير

٢ – عديلة زوجة الحاج عبد القادر

٣ – طه ابنهما الكبير

٤ – رشدى

٥ – عبد الحكيم أشقاء طه – أبناء الحاج عبد القادر

٦ – حيدر

٧ – وديدة زوجة طه

والمؤشر الإحصائى يدفع بوديدة إلى مقدمة الشخوص، بل إن المؤشر الكيفى يؤكد هذا التقديم، فهى ليست زوجة طه المصيلحى عمدة المنتهى فحسب، بل إن وظائفها الأساسية والهامشية تؤكد فاعليتها فى نمو الحدث وتطوره، برغم ما يشوب هذه الفاعلية من السلبية فى» بعض الأحيان، إذ إن هذه

السلبية التى تنتجها بنية السطح تئول إلى إيجابية عميقة، حتى يمكن القول إنها بهدوئها وحبها لمن حولها وما حولها، تكاد توجه غالبية الحدث داخل منزل العمدة (طه)، بل تشارك - أيضا - فى توجيه الحدث خارج المنزل، حيث استحالت إلى رمز الخصوبة، وهى الخصيصة التى تحلق فى فضاء الريف المصرى على مستوى الأرض والحيوان، ثم البشر، من هنا دخلت دائرة (الخرافة) وأصبح (خلاصها) المتخلف من ولادتها أداة أو وسيلة تستعين بها النساء العواقر لتحل فيهن الخصوبة بعد الجدب.

ثم تأتى شخصية العمدة (طه المصيلحى) تالية على مستوى الكم، وإن انقسم الكيف إلى قسمين، المشاركة الكيفية داخل المنزل، والمشاركة خارجه، ففى القسم الأول تظل الغلبة الكيفية لوديدة، بينما خارجه تتغلب الفاعلية لطه تبعا للواقع النوعى فى الريف واحتكار الرجل للسلطة والفاعلية فى توجيه الحدث العام، ذلك أن طه كان مجسد السلطة الوراثية، لكنه تجسيد يتعالى على مكونات (العمدة) فى الوجه البحرى فى ريف مصر، وما يمثله هذا العمدة من قهر محدود مكانيا وزمانيا يوازى القهر المطلق على مستوى الواقع كله، ومن هنا دخلت شخصية طه دائرة (المخلص) الذى تعلقت به آمال قريته اجتماعيا واقتصاديا وأخلاقيا، فهو يكون مع زوجته وديدة ثنائية تكاملية تكاد تئول

إلى نوع من التوحد الذى يرتفع بهما إلى طبيعة تجريدية برغم تجسدها تكوينيا وحدثيا.

الشخصية المحورية الثالثة (عديلة) زوجة العمدة الكبير (عبد القادر)، ومكونات هذه الشخصية مزدوجة تجمع بين ما حملته معها من عالم المدينة وبيئتها الحضرية بتقاليدها ذات الجذور التركية، وما جاءها من عالم الريف الذى دخلته مبكرا عند زواجها من الحاج عبد القادر قبل أن تبلغ مبلغ النساء الناضجات، وهذه الضدية التكوينية طبعت سلوكها العام بضدية تنافرية، فهى تصر على ذهاب أبنائها للتعليم فى أوربا، بينما تعيش فى عالم الخرافة الريفية عن الأحجبة والأعمال لحل مشكلاتها العائلية، كما سيطرت هذه الضدية على سلوكها داخل منزل العمدة، حيث تبدو - فى الظاهر - متسلطة على كل أفراد الأسرة، ومتحكمة فى دبة كل نملة فيه، بينما الواقع الفعلى يؤكد أن موجهة السلوك والحدث فى المنزل هى وديدة سواء كان التوجيه بالسلب أو بالإيجاب.

ثم يأتى عبد الحكيم فى المرتبة الرابعة لتستحضره الرواية من خلال بنوته للحاج عبد القادر وعديلة، وأخوته لطه عمدة المنتهى، وقد عمد الخطاب الروائى إلى تعتيم هذه الشخصية فلم يكشف عن مكوناتها إلا على وجه الإجمال، ومن هنا كان انتحار

عبد الحكيم نوعا من الدرامية المأساوية غير المبررة، بل يمكن القول إنه انتحار مغلق على ذاته يرتفع بالشخصية إلى إطار الأبطال المأساويين فى الأساطير القديمة، وقد انسحبت هذه الأسطورية من عملية الانتحار إلى نتائجها المباشرة حيث استحال عبد الحكيم من طبيعته الوجودية المحدودة، إلى كائن خرافى يعيش بعد الموت ويمارس الحضور ليلا ليستكمل مهمته الوجودية السابقة، وربما احتفظ الخطاب لهذه الشخصية ببعض مكوناتها للأجزاء التالية، وهو ما أظن أن العمل الذى بين أيدينا يبشر به؛ إذ يطرح هذا الحضور الأسطورى إمكانية الحضور الفعلى بعد ذلك.

ثم يأتى عبد القادر العمدة الكبير والد طه وعبد الحكيم وحيدر ورشدى، وقد تحرك الخطاب حكائيا للوراء ليستحضر الشخصية إلى منطقة الأحداث، ثم ليكشف عن جانب من سلوكها النفعى الذى يسعى إلى الجمع بين السلطة الإدارية فى (العمدية) والسلطة العلمية فى توجيه أبنائه لتحصيل العلم فى أرفع درجاته فى مصر وأوروبا، فطه إلى الأزهر، وعبد الحكيم إلى الطب، وحيدر إلى الحقوق، ورشدى إلى الحربية، والسلطة الاقتصادية بقهر الفلاحين على مالا يطيقون، فعبد القادر كان مجسد السلطة القهرية التى أدت به إلى العزل من منصب

العمدية، واللافت أن عبد القادر قد عزل من العمدية لظلمه لبعص الفلاحين، وأن ابنه طه قد عزل عن العمدية لدفاعه عن بعض الفلاحين من ظلم الشرطة.، فهذا الواقع الريفى كان يسمح لأفراده بأن يظلم بعضهم بعضا أحيانا، لكنه لم يكن يسمح إطلاقا بمواجهة السلطة البوليسية مهما بالغت فى قهرها وظلمها لأبناء الريف.

ويأتى رشدى فى المرتبة السادسة كميا، وأهمية حضور الشخصية فى أنه وسع دائرة المنتهى لتلتحم بفلسطين، مضيفة بذلك خطا وطنيا وقوميا على صعيد واحد، وأهمية هذا الخط الحكائى دفعت به إلى مفتتح الرواية، حيث عودة رشدى من الحرب مشحونا بالألم الجسدى والنفسى، وقد حرص الخطاب على استبقاء هذا الخط فى جسد الأحداث، حيث امتدت (المنتهى) إلى (الأسكندرية) التى يسكنها رشدى ويعيش فيها حصارا نفسيا شبيها بحصاره المادى فى حرب فلسطين فكان مثل (الهامة) التى تحلق فى سماء الوطن طلبا للثأر. أما حيدر صاحب التردد الأخير - أحد أبناء عبد القادر - فهو ممثل خط المعرفة القانونية فى الرواية دون أن يمارس هذه المعرفة حدثيا على مستوى الحبكة وعلى مستوى المضمون، وهو ما يعنى أن الشخصية مهيأة لأداء مهمة أخرى، بل إن الحدث الروائى يكاد

يعمل على السخرية من هذه المعرفة القانونية عندما خدع حيدر في زواجه الأول، حيث تم استبدال المرأة التى شاهدها للزواج منها بأخرى، وهى خديعة منتشرة فى الريف كثيرا.

أما المهمة الأخرى التى نلحظها للشخصية، هو أنها أتاحت تسرب خط من الرومانسية إلى الخطاب ليخفف من شحنته الاجتماعية الحادة، حيث رصد الخطاب علاقة الحب التى جمعت بين حيدر وزوجته إقبال، وفى هذا الخط تم فتح طريق فرعى للجمع بين الديانتين الإسلامية والمسحية، وامتزاج الدماء بينهما، إذ إن إقبال تنتمى إلى فرع مسيحى يصل بين المنتهى وإيطاليا.

(٥)

إن تقديم الشخوص كميا وكيفيا يصاحبه تقديم جسدى بعيد عن الكم والكيف معا، لكنه متمم لهما على نحو من الأنحاء، إذ إن التقديم الجسدى كان مشاركا فى إنتاج الشخوص من ناحية وموجها لها على مستوى الحكى من ناحية أخرى، على معنى أن التكوين الجسدى كان أداة روائية لها ضغطها البالغ على المتلقى فى عملية (التخيل) المزدوجة التى أشرنا اليها، وكأن الخطاب يريد أن ينقل للمتلقى كل خبرته بشخوصه على كافة المستويات، فلا تكاد تفلت شخصية من الشخوص التى عرضنا لها من

تقديمها جسديا.

واللافت أن الشخصية الأولى في الحضور الكمى (وديدة) لم تحظ بكم وافر من الوصف الجسدى برغم أن الخطاب وجه عناية كبيرة للوصف الداخلى ومؤشراته السلوكية، بل إن اختيار المؤشر الإعلامى للشخصية (وديدة) كان مؤشرا على التكوين الداخلى لا الخارجي وهنا قد يطرح المتلقى على نفسه تساؤلا مضمرا عن إهمال الخطاب الروائى لاستكمال مجموع المواصفت الخارجية أو الجسدية لوديدة، فلا يجد إجابة قريبة إلا أن هذه الشخصية دخيلة على المنتهى، فهى تحمل مواصفات بيئتها القادمة منها، وهى مواصفات تقترب إلى حد كبير من مواصفات أهل الريف عموما والمنتهى خصوصا، وبرغم القرب الوصفى فإن وديدة دخيلة على المنتهى فلا بد من وجود فارق ولو ضئيل يؤكد هذه المفارقة، دون أن ينفى ذلك أن وديدة قد دخلت عالم المنتهى لتصير واحدة من مفرداته داخليا وخارجيا.

إن كل المواصفات الجسدية التى يمكن أن يحيطها المتلقى أن وديدة أمراة رشيقة، وهى صفة غير مألوفة فى بنات الأسر فى الريف، وقد حرص الخطاب على إظهار هذه المفارقة :

«وعكس نساء الدوار جميعهن كانت وديدة رشيقة فى زمن عبرت فيه الرشاقة عن الشقاء وتفاخرت فيه نساء طبقة الريف

الوسطى بالسمنة دلالة على رغد العيش وكثرة الخدم» (٢).

كما أن الوصف الروائى أضاف إلى هذا التكوين الكلى لون عينيها العسليتين، وشعرها الكستنائى، وذلك من خلال العلاقة الوراثية بين وديدة وابنتها قمر : **«ورثت قمر هدوء وديدة وعينيها العسليتين وشعرها الكستنائى»** (٣)

وقد استعاض الخطاب عن الإغراق فى الوصف الجسدى الخارجى بالوصف الداخلى الذى يحيل وديدة إلى تكوين معبأ بالحب والحنان الذى يشمل الواقع حولها، وقد بادلها هذا الواقع حبا بحب وحنانا بحنان، بدءا من عبد القادر وعديلة وانتهاء بمجموع أعضاء أسرة المصيلحى، ويدخل فى هذا الإطار مجموع أفراد المنتهى ممن لهم صلة بدار العمدة من قريب أو بعيد، بل إن هذا التكوين العاطفى لوديدة يمتد إلى عالم الطير : **«رأى وديدة وسط الحوش وسرب البط الصغير يمشى وراءها كانت قد فتحت له باب الحظيرة تتقدمهم الأم نحو قنها، والحمام يهفهف حول يديها يلتقط منها الحب فى إصرار غير خائف»** (٤)

ويبلغ تأثير وديدة أقصاه عندما تنعكس مشاعرها الداخلية على الطبيعة الخارجية، فذبول الطبيعة ذبول لها، ونضرتها نضرة لها : **«تتفتح وديدة مثل كائنات الطبيعة فى مواسم بعينها، وتذبل فى مواسم أخرى، تماما مثل شجرة السنط**

الوارفة بجوار عتبة الباب الكبير» [٥]

وعلى عكس وديدة فقد حازت شخصية (طه) كما وافرا من الوصف الجسدى، لكن هذا الوصف موظف للكشف عن التكوين الداخلى للشخصية، فهو **«طويل، صلب البنيان، عريض الصدر، ذو ساعدين قويين، وكفين نفرت عروقهما، عاشرته الشمس فى المدى الفسيح صيفا وشتاء. فاشتعل البرونز على جبهته وأنفه، له عينان سوداوان ثاقبتان، يركزهما فى بؤبؤ المتحدث إليه فيربكه دون ذنب جناه، وأنف حاد وفم واسع تحرسه شفتان فيهما زرقة، وشعر أسود كثيف يختفى دائما تحت عمامة بيضاء»** [٦]

ولم يكتف الخطاب بهذا الوصف الخارجى أو الجسدى، فأتبعه بوصف داخلى يساعد فى تحديد الطبيعة التكوينية لهذه الشخصية المحورية، فهى منذ مولدها تؤثر عالم (الفلاحة)، وعازفة عن السلطة فى كافة أشكالها، وبخاصة (العمدية)، كما أنها عازفة عن اللهو والسمر مع الإخوة والاصدقاء، وعازفة عن نمط الحياة الحضرية، ومن ثم لم تسع إلى زيارة الأخوال فى القاهرة لنفورها من طبيعة الحياة التى يحيونها.

إن هذه المكونات الداخلية قد انعكست فى مسلك الشخصية العام والخاص، فقد استطاع **«بحكمته أن يحل مشاكل قريته**

دون اللجوء للبوليس إلا فى القليل النادر، ساعده نجاح تجاريه واتساعها على امتلاك سطوة المال ونفوذه أيضا، حتى إنه اعتاد على استكمال المشروعات العامة فى الناحية عندما تتوقف بسبب عجز الميزانية - آمن طه المصيلحى أن العمل هو السبيل الوحيد إلى تحرر الفلاحين .... لذلك شارك الفلاحين مناصفة فى مشروعات صغيرة كثيرة بالمال وهم بالعمل، ولم يترك بيتا فى المنتهى دون أن يشترى له جاموسة أو بقرة ينتفع بلبنها، ثم يبيعون وليدها مناصفة فى الربح معا» (٧)

«كان يمتلك هذا الشىء الربانى الذى ينفذ إلى قلب من يتعامل معه مباشرة، ساعد على هذا صوت هادئ ورزانة، وقدرة عالية على التحكم فى انفعالاته، وقد كان مسموع الكلمة فى الناحية كلها» (٨).

أما عديلة فلم تأخذ حقها كاملا من الوصف الجسدى، مثلها مثل وديدة، وهو ما يؤكد ما لاحظناه سابقا من أن الدخلاء على المنتهى - برغم انخراطهم فيها - يعمل الخطاب على إنجاز مواصفاتهم الجسدية فى أضيق مساحة تعبيرية، فعديلة صاحبة الأمر والنهى فى دار العمدة لم يصفها الخطاب مباشرة، وإنما من خلال وصف إقبال الصغرى ابنة حيدر : **«لها عينان زرقاوان مثل جدتها عديلة، اتخذتا شكل اللوزة المقلوبة، وانثنت رموشها**

إلى أعلى فى استدارة أكملت جمال التصميم» (٩)

الشخصية الرابعة عبد الحكيم – ابن المنتهى – ومن هنا أفاض الخطاب فى رصد مواصفاته الجسدية : **«دقيق الجسم، أحمر الوجه، يغطى رأسه شعر كثيف ومجعد بذلت عناية كبيرة فى تصفيفه الخلف – له عينان سوداوان، مستديرتان، وأنف مفلطح وشفتان غليظتان وكفان ناعمتان، مع إصبع طويلة، رفيعة، تعلن ببساطة أنها أنامل جراح»** (١٠)

والواضح أن الخطاب قد حرص على أن يرث عبد الحكيم بعض مواصفات والده الجسدية فى لون العينين والشعر ودقة الجسم، بينما اختص عبد القادر بصفات أخرى تهز هذه العلاقة الوراثية أو ربما تنقلها إلى الجد الأعلى، فعبد القادر أغنى أغنياء الناحية، جميل وخيال **«برم شنبه الرفيع، وتأكد من صلابته ... رقيق الجسم، نحيل، له وجه مستدير، وعينان سوداوان واسعتان لا يستقر بؤبؤهما، وأنف رفيع يشبه ثمرة البلح الزغلول بلا انحناءات، يجلس تحته – مرتاحا – فم واسع ذو شفتين رفيعتين، تقطع السفلى منه ثغرة واضحة تشبه طابع الحسن الرابض فوق ذقنه وله شعر أحمر مجعد أورثه بعض أولاده وأحفاده»** (١١)

وإذا كنا قد لاحظنا أثر الوراثة فى مواصفات عبد الحكيم،

فإن هذا الأثر يكاد يتلاشى مع رشدى، إذ إن مكوناته الجسدية التى استحضرها الخطاب تؤهله للوظيفة الروائية وهى (ضابط فى الجيش المصرى) فله **«هيئة رياضية مفتون بتنميتها، ووجه مستدير أحمر البشرة، يحمل آثار النعمة وإرهاق السفر يومض بلمحات مصرية رغم القسمات المختلطة ولون عينيه الزرقاوين وشعره الأسود وحاجبيه الكثيفين اللذين يضفيان إحساسا بالقوة على صاحبهما»** (١٢)

وتعود الوراثة إلى الانتظام فى مواصفات حيدر، وهى وراثة تمتد إلى الأب والأم معا؛ فهو شاب يافع متدفق الحيوية والصحة **«أخذ عن أبيه ملامحه الدقيقة، وعن أمه اتساع العينين وزرقتهما، وسواد شعرها الفاحم»** (١٣)

إن متابعة خط المواصفات الجسدية تخلص إلى أن عناية الخطاب فى هذا الخط كانت مسلطة على المنتمين للمنتهى انتماء مباشرا مع إهمال الشخوص الوافدة أو الدخيلة إهمالا جزئيا أو كليا، ومن ثم نلحظ امتداد هذا الخط الوصفى الى (نعمة) ابنة الحاج عبد القادر (ص١١) وكوثر ابنة طه (٢٣) ونازلى ابنة طه (٣٣) ومحمود ابن طه (١٧٩) وقمر ابنة طه (١٦٨) وأم حسبو إحدى الفلاحات (١٨٩) ومدبولى أحد الفلاحين (١٩٣) وبنورة ابنة طه (٢٢٢) وانتماء خط الوصف الجسدى للمنتهى وإغراقه

فى هذا الانتماء انتقل به من عالم البشر إلى عالم الحيوان حتى إنه يصف أحد العجول بقوله : **«قلب العجل ساقيه الخلفيتين، ويرطع على الطريق، وعيناه السوداوان المستديرتان مفتوحتان على المدى، رشيق أشبه بغزال برى له شعر ناعم مازال يكشف عن لون جلده الأحمر»** (١٤)

والملاحظ أن خط الوصف الجسدى أو الشكلى عموما يمتد فى معظم دفقات الرواية، وإن انحاز أحيانا إلى منطقة الأنوثة، وبخاصة عندما يتناول منطقة (الثدى) التى أغرق فيها الخطاب، فلم تفلت مجموع النسوة التى تعرض لهن من رصد هذه الظاهرة الأنثوية البارزة، فإذا أرادت الجدة عديلة أن تعبر عن نضج بنات طه وتحملهن للمسئولية، لم تجد إلا هذا المؤشر الجسدى، فعندما تعتذر أمهن وديدة عن تصرفهن المتمرد على جدتهن قائلة : (أطفال) ترد عليها الجدة عديلة : «صغيرتهن .. بزها فى صدرها فى حجم الرمانة، يخرق عين الشمس .. يا وديدة !!» (١٥)

وعلى هذا النحو تستحضر الصياغة مواصفات ثدى وديدة (٢١٠) (٢٢٠) (٢٢٥)، ونهدى نعمة المشدودين إلى أعلى، المستفزين لمن يحادثها (١٧٧)، وأثداء نساء المنتهى على وجه العموم (٦٣) (٢١٧) ونهدى رخية على وجه الخصوص، فلها

«نهدان ينشران حربتيها ويتحديانه – أى رجل – من تحت جلباب رخيص مزركش» (١٨٩)، ثم يمتد هذا الرصد الجسدى إلى خارج المنتهى إلى (دمياط) المعروفة بنمو أثداء بناتها مبكرا. (١٤٠) بل العناية بهذا الخط الوصفى تصل إلى الحيوان، حيث رصد ضرع الجاموسة وحلمتها(٣١).

إن هذه العناية لا تنحصر فى الناتج الأنثوى بطاقته الإغرائية، بل تتجاوز ذلك إلى ناتج أعم، وإن كان منتميا للأنوثة أيضا – هو (الأمومة) يكون الثدى فيها هو حلقة الاتصال بين الفرع والأصل، ومن هنا كان فقد الأبناء فى الحرب يدفع بالتوتر إلى منطقة الحنان والرى الطفولى (الأثداء) (٢١٧)، بل إن الخطاب يحتفظ لوديدة بخصوبة الثديين انتظارا لأى طارئ جديد يحتاجهما حتى ولو لم يكن من صلبها، فإقبال ابنة حيدر لم تجد لها أما عند مولدها، فكان ثديا وديدة نبع الحليب الذى ارتوت منه (٢٢٥).

(٦)

لاشك أن المكان يلعب دورا أساسيا فى أى عمل روائى، لكنه لا يزيد على غيره من العناصر الأخرى مثل الزمان والشخوص والحبكة والمحتوى، لكن المكان فى منتهى يجاوز هذا الدور، حيث

يصبح صاحب السيادة المطلقة فى إنتاج الشخوص والأحداث، بل إنه ينتج السرد والحوار والوصف، ومن هنا جاء المؤشر الخارجى للرواية (منتهى) الذى يحاصر المتلقى فى هذه المساحة المكانية، ثم يأخذ بيده إلى عالمها الداخلى والخارجى، السطحى والعميق، فينشئ بينه وبين المكان علاقة حميمة تتجاوز علاقته بالشخوص والأحداث ذاتها. معنى هذا أننا إذا حاولنا أن نحتكم إلى التقاليد الكلاسيكية فى التعامل مع الخطاب الروائى الذى يهتم اهتماما بالغا بالشخوص ودورهم الأساسى أو الثانوى، فإننا نقول إن البطولة المطلقة فى هذا العمل الروائى كانت للمكان (منتهى) الذى سبق أن حللناه فى صدر هذه الدراسة بوصفه بنية لغوية كثيفة الإنتاج، متعددة الإشارة.

إن منتهى قد استحالت - فى منطق الحكى - إلى كائن متضخم فى العمق، وإن كان محدودا فى السطح، وهذا التضخم يأخذ طبيعة تحولية بين البشرية وغير البشرية فمن المنتهى ينتشر الخصب والحياة، وفيها يحل الجدب والموت، وإليها ينتمى الزمن بتحولاته، والمناخ بتقلباته، وكأنها عالم منغلق على ذاته.

إن التضخم جعل المنتهى مساحة للإرسال والاستقبال على صعيد واحد، من ثم احتملت ظواهر الحزن والفرح «وسهرت المنتهى ليلة من أسوأ لياليها» (٩٧) **«عشش المساء فى أزقة**

المنتـهى» (١٠٣) **«وانطلق الغناء جـمـاعـيـا ملعلعـا فى سـمـاء المنتهى»** (٩٦).

إن المنتـهى إذا أرسلت كل هـذه المشـاعـر الضـدية، فـإنهـا – أيضـا – كانت مـستقبلة لهـا، فالحكى يرصد دخول الهجانة إلى المنتهى للانتقام منها : **«وجاء فريق جديد دخل المنتهى مستفزا ترابها، ومعفرا فضاءها بما يثيره من صيحات وشتائم»** (١٤٩) **«راوغ الأمل المنتهى عن بعد»** (١٧٥).

إن أهمية المكان كمية وكيفية على صعيد واحد، فالمكان يتسع لاستيعاب مجموعة من الشخوص التى سبق أن أشرنا اليها كميا، لكن المؤشر الكمى يخفى وراءه كثافة عددية نتيجة لأن معظم الشخوص تدخل دائرة الأبوة أو الأمومة، مما يعنى أنها تمثل أسرة كاملة بكل كثرتها العددية الريفية، وعلى مستوى الكيف فمعظم الشخوص لها وظيفة فى الرواية تتحرك فى ثلاثة مستويات : فاعلة – مفعولة – محايدة بين الفاعلية والمفعولية، لكنها على كافة مستوياتها تأخذ شرعية وجودها ووظيفتها من عالم المكان، حتى أصبحت الشخوص تعرف بالمكان لا بذواتها ولا بوظائفها، أو لنقل إن المكان يمثل خطا أساسيا فى مكونات الشخوص، فالسرد يستدعى مجموعة (العمد) الذين تولوا السلطة فى (منتهى): (تمام) الجد الأكبر، ثم (عبد القادر) ثم

(طه)، ولا يستدعيهم السرد بوصفهم عمدا، وإنما بوصفهم عمدا للمنتهى : **«حين دوى الرصاص فى مكتب الحاج عبد القادر المصيلحى عمدة المنتهى»** (١٦)، ويقول طه مؤكدا هذا الانتماء المكانى بوصفه إضافة له : **«أنا عمدة المنتهى يابنى أوسع»**(١٧)

لكن يبدو أن المكان له طاقته الاختيارية فى تعميق العلاقة بينه وبين شخوص أو أحداث بذاتها، فإذا كانت المنتهى تحتضن شخوصها على وجه العموم، فإن لعائلة المصيلحى وضعا خاصا وقد آثرت المنتهى أن تستقر السلطة الإدارية فيها؛ فإذا خرجت العمدية من عائلة المصيلحى، فإنه يعنى انفصال السلطة عن المنتهى ذاتها، فعندما يستحضر السرد شخصية الشيخ إبراهيم الدسوقى رشدان الذى تولى منصب العمدة فى مرحلة مؤقتة من تاريخ المنتهى، لا يستحضره إلا بوصفه (العمدة) لا (عمدة المنتهى) : **«ثم دخلوا بيت العمدة الشيخ إبراهيم دسوقى رشدان»** (١٨).

بل إن الواقع المكانى إذا أراد استيعاب شخصية محورية كشخصية (وديدة) من خارج دائرته فإنه يوجه السرد إلى تنسيق الأحداث بحيث يتم عقد علاقة قرابة أو مصاهرة بين الشخصية الطارئة وبين شخوص المنتهى، والربط الشخصى أداة للربط المكانى، فالسرد يستدعى زواج نعمة بنت الحاج عبد

القادر ويقدمه فى إطار من الدرامية البالغة حيث يقتل زوجها وهو بين يديها فى ليلة عرسهما، ويترتب على ذلك أن تتزوج نعمة من عمدة قرية الحور المجاورة للمنتهى، ويكون هذا الزواج أداة لزواج وديدة الابنة الكبرى لعمدة الحور من طه شقيق نعمة.

وكذلك الأمر بالنسبة لعديلة، فبالرغم من أن نشأتها كانت خارج إطار المنتهى، فإنها لا تصبح من منتجات هذه القرية إلا لأن جدتها لأمها من منتجات المنتهى، أما نزيهة زوجة رشدى فإن السرد لا يفصح تماما عن بيئتها المكانية، وكل ما يمكن استخلاصه أنها من أسرة ثرية محفوفة بالخدم والوصيفات، ومن ثم حازت مساحة ترددية ضئيلة حيث تردد اسمها سبع مرات فقط، ولم تأخذ وظيفة إيجابية إلا فى كونها أداة لزواج حيدر من إقبال.

ويلاحظ أن الغرباء الوافدين على المنتهى إذا لم يدخلوا فى علاقة كاملة معها فإنها تلفظهم، وبخاصة إذا انقطعت العلاقات التى جاءت بهم إليها؛ (فمارى) زوجة عبد الحكيم غادرت المنتهى بعد انتحار زوجها ولم ترجع إليها ثانية، بينما عادت ابنتهما عديلة عندما كبرت وشدها الحنين إلى جذورها الأولى فى هذا الواقع المكانى.

وبالرغم من أن بعض الشخوص المحورية من منتجات هذه

البيئة المكانية قد غادروها مثل عبد الحكيم وحيدر ورشدى فإن هذه البيئة ظلت مركز جذب لكل منهم، وظلت موجهة لفاعلياتهم ووظائفهم فى الحبكة، بل إنها ظلت الرحم الذى يعودون إليه لتحصيل الهدوء النفسى والجسدى، وهو ما أكدته عديلة الجدة إذ إنها تدرك أن حل أية مشكلة لشخصية من هذه الشخصيات إنما يكون بالعودة إلى هذا المكان، وهو ما يجعل العلاقة بين المنتهى وشخوصها نوعا من التوحد، وأى خروج منها هو نوع من التمزق والمعاناة النفسية الحادة، وإن حافظ هذا التوحد على إعلاء المكان وإعطائه قدرات تكوينية جسديا ونفسيا لمفرداته من البشر وغير البشر، فالعلاقة بين المكان والبشر أصبحت علاقة تضايفية تجمع بينهما على مستوى الأمومة والبنوة : **«فالنساء فى المنتهى كن ييبسن قبل أن يصلن إلى سنها (أى رخية إحدى الفلاحات) هذا وتكون الواحدة منهن قد عرفت عشر أو خمس عشرة ولادة حسب الظروف»** (١٩) **«قوامها ممشوق مثل سائر نساء المنتهى اللاتى لم يعرفن السمنة قط، أو يذقن أوجاع الظهر»** (٢٠).

إن مشاركة المكان فى الحبكة والموضوع تجاوزت حدود مساحته التنفيذية، إذ إن المنتهى فى تقلباتها التاريخية تصبح تلخيصا للواقع الوطنى فى مصر كلها، فهى لا تفقد استقلاليتها

الحدثية إلا لتشارك فى الخط الوطنى العام، وفيما عدا ذلك فإنها تكاد تنغلق على نفسها، وربما كانت جنازة عبد الحكيم أكثر تجليات المنتهى فى فاعليتها الوطنية : **«بذرت المنتهى بشباب يصرخ بالثأر والاستقلال»** (٢١).

وتأكيدا لسلطة المكان فى إنتاج الروائية، نلحظ أن الخطاب يعمل على تحويل المنتهى من بعدها الواقعى إلى واقع فنى، أو (فلكلورى) به تعرف الشخوص، وبه تحدد مكانتها الاجتماعية، ففى مناسبة زواج حيدر تردد الفلاحات أغنياتها قائلة :

يا خاتم ذهب يا عريسنا   يا حاكم على المنتهى (٢٢)

إن مركزية المنتهى على مستوى المكان لم تمنع الخطاب من الانتشار المكانى فى مصر وخارج مصر، وإن ظلت مجموعة الأماكن الطارئة امتدادا للمكان المركزى على نحو من الأنحاء، ففى داخل مصر تحضر أماكن : التل الكبير – الاسكندرية – الحور – العزيزية – المساهنة – المغربلين – العباسية – البدرشين – العياط – روضة المنيل – دمياط – رمسيس– سنباط – روض الفرج – القاهرة. ثم يجاوز الاستدعاء المكانى مصر إلى السعودية أحيانا والكويت أحيانا أخرى، ثم فرنسا وإيطاليا.

أما فلسطين فحضورها فى الخطاب الروائى مرتبط بالخط

الوطنى الذى تفجر من المنتهى مجسدا فى رشدى، ومن هنا ترددت أماكن : إسرائيل – تل أبيب – الدنجور – كفار داروم – بيرون إسحق – غزة – بئر سبع – بركة العمارة – دير سنيد – المجدل – نجبا – نيتسانيم – بيت جرين – الخليل – العسلوج.

إن هذه الكثافة المكانية تظل فى إطار تنمية المنتهى اجتماعيا وثقافيا ووطنيا، فمجموعة الأماكن الفلسطينية توافدت إلى الخطاب الروائى من خلال الوظيفة التى حددها الخطاب لشخصية رشدى ابن المنتهى لحما ودما الذى شارك فى هذه الحرب المقدسة التى دارت رحاها فى أرض فلسطين.

أما مجموعة الأماكن التى استدعاها الخطاب فى ريف مصر فإنهاجاء ت موظفة لأمرين: الأول تنمية العلاقات الاجتماعية بين المنتهى وبين ما يجاورها من القرى، والثانى تأكيد الخط الوطنى فى التمرد ضد السلطة الخارجية الممثلة فى الاستعمار الانجليزى» مثل (العزيزية، والبدرشين، والعياط).

أما القاهرة والأسكندرية فكلتاهما مستدعيان من المنتهى لإضافة عناصر البهجة التى تنفرد بها المدينة، كما حدث فى زواج حيدر، أو إضافة مفردات جديدة قد تتحول إلى واحدة من مفردات المنتهى وقد تلفظها مثل عريس (قمر)، وقد تكون مجرد امتداد مكانى للمنتهى كالأسكندرية التى استقر بها رشدى دون

أن ينفصل عن بيئته المكانية بحال من الأحوال.

أمـا الأمـاكن العـربيـة (السـعـودية والكويت)، فـإنهـا تمثل مؤشرات على ظاهرة اجتماعية استفاضت بعد ذلك، هى اغتراب المصريين بحثا عن المال فى رحاب البترول، على عكس الاغتراب فى أوربا الذى كـان طلبـا للثـقـافة والمعـرفـة، وهذا وذاك يمثل إضافة إلى الواقع المكانى للمنتهى.

(٧)

إن حيازة المكان للبطولة تنحسر شيئا ما عن المنتهى لتدخل ساحة مكانية محدودة هى (دار العمدة) ففى هذه الدار تتحرك الأحداث منتشرة هنا وهناك مكونة شبكة كاملة من العلاقات المعقدة أو البسيطة التى تجمع بين الشخوص أو تباعد بينها حسب المسار الحكائى واحتياجاته الدرامية.

إن دخول دار العمدة دائرة البطولة تبعثه عناية فائقة من الخطاب ببنائها الشكلى داخليا وخارجيا منذ أن تدب فيها الحركة مع الصباح إلى لحظة السكون الليلى، حيث يمتزج السرد بالوصف لينتج دارا ريفية من الطراز الأول، لكنها ريفية من نوع خاص فيها نكهة السلطة، وعبير العراقة، وملامح الثراء، حيث تم إنشاؤها على خمسة من الفدادين تجمع بين المبنى

الرئيسى وزريبة المواشى، والسباط والشكمة، والمكونات الداخلية التى حازت غرفة طه منها مساحة صياغية خاصة فهى **«مفرودة الكلة السماوية اللون، مفتوح شباكها البحرى، مغلق ضوؤها»**[٢٣].

ولا تكاد لحظة زمنية تعيشها هذه الدار تمر دون أن تنال حقها من الوصف، حتى لحظة النوم : **«عكس الفانوس المعلق على باب السوياط أضواء وخطوطا افترشت أرض الحوش الذى سقفته السماء .... ربعت وديدة رجليها أمام المطبخ .... تستطلع أحجار الدار، والأبواب الكبيرة التى لم تلحظ عددها من قبل، تشاغلت تحصيها : الباب الخارجى الكبير، باب الفيلا، وباب الشكمة، الرواق يفتح على ساحة لها بابان، أحدهما للزريبة، والآخر لحوش الدار وباب السلم، ثم باب للسلم فى كل طابق، وباب لكل مقعد يطل على السوياط، وباب للشقة الصغيرة، وباب للشقة الكبيرة فوق الشكمة، وباب للحمام ... باب المطبخ، باب غرفة اللبن، باب غرفة العيش، باب ساحة الفرن، باب وباب»** [٢٤].

إن هذه الضخامة التكوينية كانت موازيا للتكوين الاجتماعى خارج الدار بكل مفرداته، أو لنقل إن الدار كانت موازيا موضوعيا للواقع، فبرغم أن الواقع البشرى فيها ينتمى إلى عائلة واحدة، هى عائلة المصيلحى، فإن النظام الذى يحكمها

يكاد يكون نظاما طبقيا موازيا لطبقية الواقع العام فى الريف المصرى، هذه الطبقية فرضتها عديلة الوافدة من القاهرة محملة بمخزون وافر من هذه الطبقية، فهى تدير على أساس تقسيم داخلى، فالدوار الخارجى يمشى وفق نظام خاص «أما الحرملك فهو مقسم إلى طبقات، الدور الأرضى فى ناحية، والدور الأول والثانى فى ناحية أخرى.

وجدت وديدة نفسها تنتمى بمرور الوقت إلى أسفل السلم لا أعلاه، رغم جاه أبيها، وهيبة عائلتها الرفيعة وسط عائلات الناحية» (٢٥).

وعلى نحو ما نلاحظه من تمرد فى الواقع على تلك الفوارق الظالمة، فإن بنات طه يثرن أيضا على تلك التفرقة، وتؤيدهن وديدة فى هذه الثورة، برغم محاولات طه الضمنية فى إزالة جانب كبير من هذه التفرقة للتقريب بين فئات الدار بإمداد أسرته الصغيرة باحتياجاتها حتى يحقق لها قدرا من الحرية والاستقلالية.

واستكمالا لهذا الواقع الاجتماعى فى الدار يرصد السرد عالم الخدم فيها، إذ من عادة الفلاحات أن تخدمن فى مثل هذه الدور الكبيرة ليمثلن الجانب الهامشى فى مجتمع الدار برغم أنهن يتحملن العبء الأكبر فى العمل.

إن الدار فى (المنتهى) تمثل السلطة الاقتصادية والإدارية على صعيد واحد، أو لنقل إنها تتوحد - على الخصوص - بالسلطة الإدارية - العمدة - والصراع الذى يدور فى المنتهى حول هذا المنصب ينعكس على تلك الدار، على معنى أن العلاقة بين الدار ومنصب العمدية علاقة جدلية، وغياب أى طرف من الطرفين غياب للطرف الآخر، ومن هن كان الصراع حادا فى المنتهى حول هذا المنصب الإدارى والاجتماعى معا، صحيح أن العمدية وراثية فى عائلة المصيلحى منذ أيام (تمام)، ثم (عبد القادر)، ثم (طه)، لكن الصراع الخفى فى المنتهى لم يتوقف أبدا، وهو ما جعل الدار تعيش حالة من التوتر الدائمة التى قد تتحول إلى نوع من العنف حتى لا تفقد الدار مكانتها فى هذه البيئة الريفية، فمازال طه يتذكر نفسه **«واقفا فوق سطح دار يطلق النار على منافسه ... وابتسم، ولم يخايله شعور بالذنب، أو تقلقه لحظة تردد واحدة»** (٢٦). يقول طه : **«لم أجد صعوبة فى اختيار المكان الذى أطلق منه النار على سليمان عطية»** (٢٧).

إن هذا التصرف العنيف من طه قد دفع خصومه إلى الاعتراف بسيادة دار المصيلحى، **«وقد تناقل الناس فى القرية أن الحاج عطية الكبير قد اصطحب ابن أخيه إلى دوار طه معتذرا بنفسه عن تصرفه الأحمق ... ومع هذا لم تنقطع العداوة**

من النفوس، وظلت تعجن أوهامها فى قلوبهم، وتحت جلدهم، لكنها لم تجد أبدا متنفسا علنيا لكى تكشف عن نفسها» (٢٨).

ويرغم أن عائلة المصيلحى كانت حريصة غاية الحرص على أن تظل دارهم مقرا للعمدية، فإن الظروف قد أجبرتهم على التخلى عن هذا المنصب فى موقفين متضادين، أحدهما عندما تجاوز عبد القادر حدود المسموح به فى هذا الواقع الطبقى فتسبب فى وفاة الفلاح عبد المنعم غزال لأنه حاول أن يسترد جاموسته التى استولى عليها العمدة وفاء لبعض ديونه، فضربه الخفر ضربا أدى إلى وفاته.

والآخر تم فيه عزل طه لأنه انحاز إلى جانب الفلاحين ضد سلطة البوليس الذين اعتدوا عليهم وهم يبحثون عن السلاح فى المنتهى، فالظلم والقسوة قد حرما دار المصيلحى من العمدية، والعدالة والإنصاف - أيضا - حرماها منها، وهو ما يؤكد عفونة الواقع الاجتماعى على مستوى الريف المصرى عموما، وعلى مستوى المنتهى على وجه الخصوص.

(٨)

إن مثل هذه المتابعة التفكيكية تقدم مستخلصاً أوليا، وهو أن الخطاب لا يقدم عملا روائيا بالمعنى الكلاسيكى أو حتى

الرومانسى، وإنما يقدم (سيناريو) يضم مجموعة مواقف قد لا تبدو مترابطة على مستوى البناء السطحى نتيجة لاهتزاز خط الزمن السردى وتحركه حركة ضدية إلى الوراء أو إلى الأمام، لكن التأمل العميق فى هذا التفكيك يقود إلى مستخلص آخر يؤكد وجود وحدة خفية تجمع بين هذه اللقطات الصغيرة، وهى وحدة تكاد تعلو على مستوى الروائية ذاتها، إذ إن السرد والحوار والوصف يتكاتفون على ملء الفجوات الزمنية والحدثية بترسيخ فاعلية المكان، وإعطائه طاقة إنتاجية تجعله منطقة ارتكاز تتفجر فيها الأحداث، وتتوالد منها الشخوص، ثم يتحول الحدث والشخوص إلى حكائية روائية من الطراز الأول.

إن هذا المنهج التحليلى يضع بين يدى المتلقى مجموعة وفيرة من الأحداث التى تبلغ ستة وثلاثين حدثا، منها أربعة عشر حدثا تتحرك على مستوى السطح والعمق، وترتبط بالبعد المكانى ومكونات الشخوص ووظائفهم الحكائية، وهو ما أعطاها طابعا محوريا، فى إنتاج السرد أو الحوار أو الوصف، وهى :

١ – سرقة عبد المنعم غزال لجاموسته من زريبة العمدة (عبد القادر) التى كان قد استولى عليها وفاء لدين عليه، وأهمية الحدث أنه يجسد الواقع الاجتماعى والاقتصادى فى بيئة الريف عموما، والمنتهى خصوصا، فهو واقع يجمع بين المالك فى أعلى

السلم الاجتماعى، والمستأجر أو العامل فى أسفل هذا السلم، كما يجسد مفردات أدوات العمل الريفى، وفى مقدمتها (الجاموسة) التى يرتكز عليها الفلاح فى تحقيق بعض من احتياجاته المعيشية، وبسببها يعرض حياته للخطر، ومن جانب آخر يقدم الحكى صاحب العمل فى إطار من القسوة والجبروت والتحكم، وقد ترتب على محاولة عبد المنعم غزال استرداد جاموسته أن فقد حياته، ثم فقد عبد القادر منصب العمدة، فمحورية الحدث أنه قد عدل من مسار الحكى لتأخذ شخصية (طه) الأهمية المركزية، فى استعادة السلطة لأسرة المصيلحى بعد أن فقدتها لمدة عام كامل ذهبت فيه إلى عائلة (الحاج عطية)، ومع انتقال السلطة من عبد القادر إلى طه يحدث تحول خطير؛ إذ يعمل طه على تحول الظلم والقهر إلى نوع من العدالة والحب والتعاون، على معنى أن حكم عبد القادر يمثل الواقع الفعلى، وحكم طه يمثل الحلم الذى أتيح له أن يتحقق، أو الذى يجب أن يتحقق فى هذا الواقع الطبقى القديم، وكأن المنتهى بواقعها المكانى كانت تعمل جاهدة على تعديل الأحداث للوصول إلى الواقع الحلم على يد طه، واختيار الاسم (طه) هنا له مؤشره الرمزى، فهو من أسماء الرسول الذى جاء بمهمة أساسية هى نشر العدل بين الناس وإنصاف المظلوم من الظالم، فى مواجهة

المؤشر الإعلامى (عبد القادر) بكل بعده فى التحكم والسيطرة، بعيدا عن القدرة العلوية للذات المطلقة.

٢ - الحدث المحورى الثانى هو دخول البوليس إلى المنتهى - فى عهد طه - للبحث عن السلاح، واشتباكه مع الأهالى فى معركة غير متكافئة، وقد قدم الحكى جانبا من عدوانية البوليس فى تعامله مع أهل المنتهى، وأهمية الحدث فى أنه يضيف إلى القهر الخاص الذى لاحظناه من عبد القادر القهر العام الذى انتهى بسجن بعض الفلاحين بعد الاعتداء عليهم بالضرب والتعذيب، كما انتهى بإيقاف طه عن العمدية، أى إيقاف الانصاف والعدل الذين شهدتهما المنتهى على يدى طه، وهو ما يعنى من جانب آخر أن العدالة كانت حالة مؤقتة فى هذا الواقع الريفى الذى انحصر بين نار السلطة الخاصة، ونار السلطة العامة.

٣ - الحادث الثالث : استقالة طه من منصب العمدة، كنوع من الاحتجاج على تجاوزات البوليس واعتدائه بالإهانة والضرب على أهل المنتهى، وإذا كانت الاستقالة قد رفضت، وهو ما يعنى اعتدال الميزان، فإن هذا الاعتدال كان مؤقتا، إذ انتهى الحدث بإيقاف طه عن العمدية لمدة عام.

وأهمية الحدث فى إعلاء شخصية طه وإدخالها دائرة

(المخلص) الذى يحترم ذاته كما يحترم واقعه، وتأكيد أن المخلص الحاضر لن يكون مكلفا بمهمة من السماء، وإنما المخلص سوف ينبت من داخل الواقع برغم تهرؤ هذا الواقع واختلال العدالة فيه، بل ربما كان هذا الخلل هو مبشر الخلاص والمخلص على صعيد واحد ..

٤ - انفتاح المكان (المنتهى) على الغرباء (الهجانة) الذين تسلطوا عليها وعلى أهلها تنفيذا لأوامر السلطة البوليسية، وهنا نجد مؤشرا مزدوجا يجمع بين السلطة وأدواتها، وهذه الأدوات مرغمة على تنفيذ (الأوامر) برغم عدم اقتناعها بها. دليل عدم الاقتناع أن العلاقة تحولت - بين المنتهى والهجانة - من علاقة ضدية، إلى علاقة فيها قدر كبير من التوافق الذى وصل إلى الألفة، وهو ما يحصر مراكز القهر فى مراكز السلطة ذاتها.

٥ - انتحار عبد الحكيم، وفعل الانتحار قد يتنافى مع المؤشر الاسمى (عبد الحكيم) إذ إن موجب الحكمة ألا ينسحب الحكيم من المواجهة، لكن يبدو أن امتلاء الواقع بالعفونة قد ألغى مفهوم الحكمة ليحل محله مفهوم اليأس، أو ربما تصور عبد الحكيم أن انتحاره - الذى وصفته الرواية بالاستشهاد - قد يكون وقودا للحركة الوطنية، ومن ثم حاول السرد إلغاء هذا الانتحار فى المعتقد الشعبى الخرافى، وظل عبد الحكيم يتابع مهمته الوطنية

في مقاومة الاحتلال الإنجليزى.

٦ – والواضح أن مهمة عبد الحكيم كانت مزدوجة تنحاز فى جانبها الخفى للحركة الوطنية ضد الاستعمار، وتدخل فى جانبها الظاهر فى مهمة اجتماعية لتخليص أبناء المنتهى من أمراضهم الجسدية، وبخاصة أمراض العيون التى أنهكها العلاج البدائى الذى سبق أن تناوله يحيى حقى فى (قنديل أم هاشم).

٧ – زفاف نعيمة – أخت طه – إلى عطية سيد أحمد، ومقتل العريس فى ليلة الزفاف، وقد أثر هذا الحادث الجزئى فى مجرى الأحداث العام، حيث انتقلت المصاهرة المنتظرة بين عائلة المصيلحى وأبو كحيلة، إلى مصاهرة بين المصيلحى وعمدة (الحور)، وقد أدى ذلك إلى اشتعال الصراع بين عائلتى المصيلحى وأبو كحيلة، وبخاصة بعد أن رفض زواج نعيمة من شقيق زوجها المقتول، الأمر الثانى هو فاعلية نعيمة فى زواج أخيها طه من بنت زوجها الكبرى (وديدة)، وهو ما أدى إلى تخصيب (المنتهى) بطاقة إضافية من الحب والحنان والخصوبة، كما أوضحنا.

٨ – إطلاق طه الرصاص على منافسه فى منصب العمدة لحسم الموقف نهائيا، ويلاحظ هنا أن السرد حرص على

الاحتفاظ لشخصية طه بدور المخلص بكل مكوناته من الطهر والبراءة، فلم يوجه إلى غريمه مباشرة - برغم قدرته على ذلك - وإنما جعل من الرصاصات علامة إنذار لا غير، وقد أدى الحادث (الشكلى) إلى إنهاء الخصومة - مؤقتا - بين الطرفين.

٩ - زواج حيدر من ابنة عمدة (مسيس)، وقد اتجه السرد فى هذا الحادث إلى استحضار موقف يتكرر كثيرا فى مثل هذه المواقف، وهو أن يشاهد العريس امرأة، ويزوجوه بغيرها، وهو تنبيه مبكر إلى خطورة بعض التقاليد التى تقوم على الخداع والتدليس، وإن كان الحادث - من جانب آخر - قد أكد مقولة تنتشر كثيرا بين أهل الحضر - عن (لؤم) أهل الريف وهو لؤم استطاع أن يخدع رجل القانون فى أخص خصوصياته، وقد ترتب على ذلك امتداد مساحة المنتهى إلى باريس حيث أسرع حيدر بالرحيل إليها بعد أن طلق هذه الخديعة.

١٠ - انتقال منصب العمدة إلى بيت الفحام بعد إيقاف طه عن العمدية لمدة عام، وقد أكد هذا الحادث تعلق أفراد المنتهى (بالمخلص)، حيث ظلوا على ولائهم لطه، وظل تعاملهم معه على أساس أنه العمدة الفعلى.

١١ - هجوم الدودة على محاصيل الفلاحين من القطن والذرة، وقد ترتب على ذلك خسائر فادحة للمنتهى وهو ما يعنى

أن المنتهى لم تكن تواجه ظلما خارجيا من الشرطة فحسب، بل إنها كانت تواجه عدوانا من الطبيعة ذاتها عجزت عن مواجهته برغم كل ما بذلته من مقاومة، وبالضرورة فإن ذلك سوف ينعكس على مسلك المنتهى اقتصاديا واجتماعيا، لأن المالك لا يعنيه إلا تحصيل إيجاره من الفلاح دون النظر إلى مثل هذه الكوارث الطبيعية.

١٢ - ويتداخل مع هذا الحادث الطبيعي، انتشار الوباء فى المنتهى، دون عناية طبية كافية، فكان العجز الاقتصادى قد انضاف إليه عجز جسدى، بالإضافة إلى العجز السابق فى مواجهة البوليس، وهو ما يجعل الفلاح فى حصار دائم بين السماء والأرض.

١٣ - وفى إطار عدوانية الطبيعة يستحضر الحكى حادث فيضان النيل فى عهد العمدة (تمام) الجد الأكبر لطه، وهنا يستحضر الحكى - أيضا - دور المنتهى النموذجى فى مقاومة هذه الظاهرة الطبيعية المدمرة.

إن الأحداث الثلاثة الأخيرة تكاد تعلى من المنتهى لأنها لا تعرف الاستسلام أمام الظلم والعدوان أيا كان مصدره، وكأنها حرم مقدس لا يجب المساس به.

١٤ - تمرد بنات طه على جدتهن، الذى كان فى حقيقته

تمردا على الوضع الطبقى فى دار العمدة، ثم إشارة خفية إلى التمرد المطلوب على الوضع الطبقى فى مصر كلها.

وبالإضافة إلى مجموع هذه الأحداث الجزئية، يتجه الخطاب إلى توظيف مجموعة أخرى من الأحداث التى تتوقف مهمتها عند تأكيد فاعلية المكان فى إنتاج الرواية، برغم أنها أحداث يمكن أن نسميها أحداثا هامشية، لأنها لا تغير فى مجرى الحدث العام، أو حتى تعدل فيه، وإنما تضيف إليه فحسب، وهذه الأحداث :

١ - تأكيد دور المخلص لطه بإعطائه طاقة جسمية ضخمة ساعدته على الانتصار على أحد الثيران الهائجة وسيطرته عليه، ومن الممكن تجاوز المستوى السطحى للحادث وكشف وظيفته العميقة، فى أنه نبوءة بانتصار المخلص على قوى الظلم مهما كان عنفها وضراوتها.

٢ - حادث يؤكد العدوانية المتسلطة على المنتهى، وهو ظهور بعض الغرقى، ومحاولة الأهالى الخلاص من الغريق خوفا من مواجهة البوليس، والمؤشر العميق هنا أن المنتهى وأهلها أصبحوا مسئولين عما يفعلونه عن قصد ووعى، وما يأتيهم على غير رغبة منهم، فهم فى كلا الأمرين محاسبون عما لم يرتكبوه من خطايا.

٣ – حادث يؤكد أن المنتهى تتخلص – غالبا – من الغرباء عنها فإذا كانت قد تخلصت من مارى زوجة عبد الحكيم برحيلها عائدة إلى وطنها، فقد تخلصت من (إقبال) زوجة حيدر، حيث ماتت وهى تضع مولودتها (إقبال) الصغيرة التى تمثل إضافة أصيلة للمنتهى .

٤ – حادث يؤكد عالم الأسطورة والخرافة فى الريف عموما، والمنتهى على وجه الخصوص، حيث يستحضر السرد الممتزج بالوصف مولد (الشيخ سلامة) وما يحيط به من لهو وأفراح لكن السرد يترك المولد ليستدعى تاريخ هذا الشيخ وما أحاط به من أسطورية أتاحت له هذه المكانة المقدسة فى هذا الواقع البدائى الساذج.

٥ – حادث يكاد يكون نوعا من النبوءة عن الهجرة المصرية إلى عالم البترول، حيث رحيل كوثر ابنة طه المفاجئ من المنتهى للحاق بزوجها والسفر إلى السعودية فرارا مما يتهدده من اعتقال، صحيح أن الحادث فى ذاته يؤكد سيطرة عالم الاعتقالات على مصر، لكنه مؤشر عن تزايد التطلع إلى عالم البترول سواء أكان ذلك بالهروب من الاعتقال، أو الرغبة فى جمع المال، لكن يلاحظ أن كوثر ابنة المنتهى قد عبأت (المنتهى) فى حقائبها عند فتح ذاكرتها ساعة الرحيل لاستحضار قريتها

بكل أحداثها الصغيرة والكبيرة.

ثم ينضم إلى مجموعة هذه الأحداث خط إضافي يغوص في أعماق الوجود البشرى بكل رغباته ونواقصه، ونعنى بذلك خط الشبقية الذى يكشف عن اجتراء هذا المجتمع المحافظ على حواجز المحرمات، أو لنقل إن هذه المحرمات كانت مكونا أساسيا في هذا الواقع المغلق والمفتوح على صعيد واحد، ويبدو أن السرد يستحضر حادثا أوليا له إشارته الواضحة إلى خصوبة الرجال في هذا الواقع المحدود، هو زواج مدبولى من هانم في سن متقدمة وانجابها منه، ثم يستحضر السرد امرأة من المنتهى يتجسد فيها عالم الأنوثة بكل حواشيه الجنسية هي (رخية) التي استطاعت أن تدفع مرزوق لطلاق حلاوتهم والزواج منها.

واذا كان الحادثان الفرعيان السابقان قد دخلا إطار الشرعية، فإن الخطاب يستدعى معهما مجموعة من الأحداث الجزئية التى تخرج عن إطار هذه الشرعية مثل :

١ - العلاقة المحرمة بين بشير قهوجى العمدة وروايح خادمة العمدة.

٢ - فضيحة العلاقة الجنسية بين المرسى وحسنية في الغيط.

٣ - فضيحة ولادة رخية لذيل حمار، وهي فضيحة أسطورية

حتى إن زوجها اتهمها بأنها خانته مع حمار.

٤ – فضيحة أبو المعاطى فى علاقته الجنسية مع الكلبة.

وهذا الخط الحدثى يكاد يقتصر على الظواهر الجنسية العلنية دون أن يتوغل فى العلاقات السرية، التى يبدو أنها كانت كثيفة، وكثافتها تأتى من المؤشر العلنى.

وفى إطار الهامشية تأتى مجموعة من الأحداث التى تغوص فى عالم الطفولة، ذلك أن الخطاب حريص على إنتاج المنتهى بكل مستوياتها، وبكل مراحلها الزمنية المصاحبة للشخوص، من ذلك :

١ – محاولة عبد الحميد ابن طه السيطرة على أحد العجول وإصابته فى هذه المحاولة.

٢ – اختفاء عبد الحميد فى قدر النحاس ونومه فيه أثناء لعبه مع إخوته، وما ترتب على ذلك من قلق لأهل البيت انقلب إلى نوع من المرح بعد العثور عليه.

٣ – قيام اسماعيل ابن طه – بزراعة الأوز ظنا منه أنها سوف تثمر كالنبات.

ثم تنتهى مجموعة الأحداث الجزئية بمجموعة من الحوادث التى تدور خارج المنتهى، لكنها تنتمى لها على نحو من الأنحاء:

١ – حكاية الشيخ سلامة وأسطوريته التى جعلت منه وليا له

مقام ومولد.

٢ – اعتقال سعد زغلول ورفاقه وصدى ذلك فى الواقع المصرى.

٣ – تحطيم قرية العزيزية والبدرشين والعياط نتيجة لهجوم الأهالى على بعض الجنود الإنجليز.

٤ – حرب فلسطين.

٥ – الحرب العالمية.

إن متابعة هذا الكم الحدثى يؤكد أننا فى مواجهة خصوبة إنتاجية تعى واقعها العام والخاص، وتعى مكوناته الداخلية والخارجية، وتعى مسلكه الظاهر والخفى، أو لنقل إن الإبداع كانت له رؤية شمولية، وكون من هذه الرؤية شبكة حدثية تمتد وتتوقف، تتكامل وتتصادم، تتقدم وتتراجع، لكنها لم تنفصل عن واقعها المباشر أو غير المباشر.

(٩)

وكما أنتج المكان الشخوص والأحداث فإنه يمارس فاعليته فى إنتاج الطقوس والتقاليد التى تحيط بالشخوص، أو توجه الأحداث، ويمكن تحديد مجموعة محاور لهذه الطقوس هى :

١ – طقوس الزواج

ويلاحظ هنا أن الخطاب يقدم نموذجين لمستويين اجتماعيين في المنتهى، طقوس الزواج في دار العمدة، وطقوسه خارج الدار، وبرغم الفارق الاجتماعي بين المستويين، فإن مكوناتهما تكادان تتوافقان في ترديد الأغاني الريفية، وارتفاع الزغاريد، وإعداد الملابس التي تتمايز من مستوى لمستوى آخر، ودعوة كل بيوت القرية للمشاركة.

حدث هذا في زواج نعيمة ابنة الحاج عبد القادر، وإن كان قد صاحب زفافها بهرجة وبذخ يؤكد ثراء الحاج عبد القادر وبذخه الشديد الذي أدى في نهاية أيامه إلى بيع معظم أراضيه صـ (٨٩)، كما حدث في زواج حيدر من ابنة عمدة (مسيس)، وإن اتسع نطاق الطقس هنا لاستدعاء فرقة الشيخ سلامة من القاهرة، والمداحين من السيد البدوي، والغوازي من سنباط، وراقصة من روض الفرج (١٥٢)، أما قمر ابنة طه فقد أضافت إلى طقوس الزواج عالم المشغولات والمطرزات.

لكن الطقس الزواجي حريص على استحضار ظاهرة تكاد تنقرض في عالم الريف، لكن الخطاب كان حريصا عليها لأن الزواج نفسه صاحبته ملابسات اتهام روايح مع بشير القهوجي، ثم زواجها من ابن عمها لعلاج الموقف عائليا، وقد استدعى ذلك – بالإضافة إلى الأفراح المصاحبة – **«خروج الشاش فوق عصى**

خشبية مرفرفا فى يد قنوع (الداية) واستلمته الأيادى خطفا، وخرجوا من الدار يلفون البلد والحناجر تزعق صارخة :

قولو لابوها يقوم بقى يتعشى

وتعلن أن شرف البنت لم يمس» [٢٩].

ويطول بنا الأمر لو رحنا نستحضر مجموع الطقوس المصاحبة من استحضار (الماشطة) وإعداد (الأحجبة) اللازمة، وترديد الأغانى الفلكلورية المميزة.

٢ - إن طقس الزواج يتلازم مع طقس الفرح عموما، وربما كان أكثر ملامحه تلك الأغانى الشعبية التى بلغت فى الرواية خمس عشرة أغنية، وطبقية الواقع الاجتماعى فى المنتهى تمتد إلى بناء مجموعة الأغنيات حيث تحتفظ بطبيعة البيئة التى تنتمى إليها أو تتردد فيها، ففى أفراح كوثر ابنة طه تأخذ الأغنية نوعا من الرفاهية والفخامة :

اتنين لشيل الهدوم   اتنين لشيل الدست

واتنين يحموا العريس   واتنين يحموا الست

واتنين لطلق البخور   واتنين لطلق المسك

واتنين يقولوا للعريس   مبروك عليك الست

بينما فى فرح روايح تأخذ الأغنية بناء أقل فخامة وترفا :

دوسى يا العروسة على المقصب دوسى
داست العروسة شخشخت بحلقهـــا
ضحك العريس وقال حلال يا فلوســى

ولم تقتصر الأفراح على مناسبات الزواج ومقدماته، وإنما تمتد إلى الأعياد الدينية والمصرية، وإن لم يعرض الخطاب الروائى إلا لعيد (شم النسيم)، وما يصحبه من خروج القرية كلها فى القوارب الشراعية المزينة بالأعلام والورد، وإقبال الأطفال على قراطيس الترمس والحلبة المنبتة والملانة [٣٠].

ثم أفراح الموالد، وبخاصة مولد (الشيخ سلامة) حيث يدق العمال الأوتاد لنشر القماش المطرز بالآيات القرآنية والأعياد النبوية، وافتراش الباعة الحصير ببضاعتهم الرخيصة وشراء الأطفال للفريرات والطراطير والمزامير وطيارات الورق، وحضور المراجيح الحديدية فوق عربات الكارو، وجلوس النسوة أمام صوانى البالوظة والبسبوسة والمهلبية.

وواضح أن مثل هذه الطقوس تكاد تكون تعبيرا عن واقع فقير يبحث عن نوع من المتعة التى تناسب فقره، أو التى تخفف من وطأة المعاناة، أو التى تدخل الكبار فى حلقة (الذكر) طلبا للراحة الداخلية بعد أن فقدوا الراحة الخارجية.

٣ - أما الطقس الثالث فهو طقس ناتج عن الطقس الأول

(الزواج) وما يصاحبه من الطقس الثانى (الفرح)، ونعنى بذلك طقس (عدم الإنجاب)، وقد أخذت ظاهرة عدم الإنجاب طبيعة الطقوس الموروثة، لأن هذا الواقع كان يحتاج بشدة إلى الإنجاب، لكنه احتياج متغاير، إذ إنه عند الأثرياء نوع من (العزوة) والاهتمام (بالميراث)، أما عند الواقع المطحون فإنه يكون عونا فى العمل ومساعدة فى مواجهة الحياة، لكنه فى هذا وذاك سيطرت عليه الخرافة التى وصلت إلى حد العقيدة، وقد نالت (نعيمة) كما وفيرا من هذه الطقوس التى اهتم الخطاب بتفصيلاتها الظاهرة والخفية، لكن حتى فى هذه الطقوس بدت مفارقة بين طقوس الأغنياء وطقوس الفقراء، أو لنقل إن طقوس الفقراء تكون معلقه بعالم الأغنياء تابعة له، فمسعدة – إحدى الفلاحات – تسعىٰ للحمل عن طريق الحصول على بعض من جلباب الحاج عبد القادر بعد حادثة موت (عبد المنعم) لأن هناك عقيدة ريفية وهى أن الطفل الذى يخرج من كم رجل ظالم يمكن أن يواجه المستحيل حتى إنه يتغلب على الموت [٢١].

كما أن هناك طقسا استحدثته المنتهى حول وديدة وخصوبتها المعدية، وكل عاقر تتوسل بشىء منها لتحقق لنفسها أمل الإنجاب، أو أمل حماية الأطفال من الموت بعد الولادة.

أما طقوس الأغنياء فقد تحملت الداية (قنوع) مهمتها بداية

ونهاية بإيعاز من (عديلة)، وهى طقوس تصل إلى درجة الغرابة الشديدة من مثل ما قامت به الداية من إغراق قطعة قماش بخليط من اللبن المأخوذ بالتساوى من حليب إمرأة وابنتها ترضعان معا، ووضع القماشة فى مهبل نعيمة، ثم تصل السذاجة الشديدة إلى مثل جمع كثير من أوراق الأشجار وغليها فى إناء ثم إجلاس نعيمة فوق فوهته، ولم تتوقف المحاولات إلا بعد أن حملت نعيمة ونالت قنوع الحلاوة.

٤ – الطقس الرابع : طقس الطعام، وكما حرص الخطاب على تأكيد رؤيته لعالم المنتهى من خلال الواقع الاجتماعى، فإن كان أكثر حرصا على ذلك فى هذا الطقس، فإذا كان مجتمع الدرجة الدنيا يعيش طعامه فى مستوى تحت مستوى البشر حتى إن فلاحيه كانوا يتجمعون حول الطبالى للعشاء وهم يدشون البصل [٣٢]، فإن مجتمع الطبقة العليا لا يعرفون إلا (ذبح) الطيور والمواشى، والولائم الضخمة التى تكفى الضيوف أو رجال الشرطة والنيابة عند حضورهم للمنتهى فى أى مناسبة من المناسبات.

ويكاد يكون طقس إعداد (الفطير) بكل مستلزماته من أهم طقوس الطعام فى هذا المجتمع ثم يليه طقس (شواء الذرة) فى ليالى الصيف، وما يصحب كل ذلك من تسامر وتبادل للأحاديث

الجادة أو المرحة.

٥ - وللزراعة طقوسها في هذا الواقع الزراعي الذي لم يعرف من الصناعة إلا بعض الصناعات التي تتصل بهذا الواقع مثل معاصر الياسمين، ومناحل العسل، ومصانع الجبن الصغيرة وأنوال السجاد والمغازل (٣٣)، وحتى هذه البشائر الصناعية كانت مستمدة من الطبقة العليا إذ إنها قامت بمساعدة طه وتوجيهاته بوصفه (المخلص) كما لاحظنا في كل تصرفاته الخاصة والعامة.

ويحرص الخطاب على رصد طقوس الزراعة إذا كانت خاصة بالفاكهة، أو بالزراعة التقليدية، وما يتصل بهذه وتلك من جهود في مقاومة الآفات، وهي جهود أخذت صورة جماعية في أغلب الأحيان، وبخاصة عندما تتأزم الأمور وتتحالف الطبيعة على الأرض لإنهاكها بالآفات المدمرة التي كانت تترك المنتهي في شظف لا يسلم منه فلاح، بل وربما تجاوز الطبقة الدنيا ليلمس الطبقة العليا في خفة وليونة.

٦ - وآخر الطقوس التي عرضها الخطاب، طقس الموت الذي بلغ درجة كبيرة من القداسة، وأغرق إلى حد كبير في الخرافة والخيال.

نلحظ هذه القداسة في (انتحار عبد الحكيم) والحرص على

زيارة قبره فى المواسم والأعياد، وما يصحب تلك الزيارة من مراسم فى الطعام والملبس وقراءة القرآن، ثم اقتران القداسة بعالم الخرافة والخيال فى ظهور عبد الحكيم بعد موته ومواصلته الكفاح ضد الاستعمار، ثم تتجلى طقوس الموت مع وفاة (إقبال) زوجة حيدر، وما يتلازم معه من رسوم الملبس، والامتناع عن مأكولات بعينها مثل الأرز باللبن والسكر، وفرك الكسكسى والحمصية، وتبطيط الرقاق، ولف محشى ورق العنب، وتحريم أكل البسبوسة والكنافة والجلاش ولقمة القاضى وغيرها من الأطعمة التى تشى بالبهجة والفرحة.

ويدخل فى نطاق طقس الموت ظهور الغرقى فى القرية ومحاولة الخلاص منهم هروبا من المسئولية أولا، وتحاشيا لعدوانية رجال البوليس الذين يأتون للتحقيق، ثم يمتد طقس الغرق إلى ظهور (عفريت الغريق) وما يصاحبه من حكايات تثير الرعب والفزع ليلا [٣٤].

إن مجموع الطقوس التى استحضرها الخطاب الروائى فى عالم المنتهى كانت موظفة فنيا بدرجة عالية، حيث حققت عدة نتائج على صعيد واحد. وربما كانت أهم هذه النتائج أن الطقوس – بطريق غير مباشر – قد أظهرت الواقع الطبقى فى هذا المجتمع وفوارقه الحادة، حتى رأينا طقوسا للفقراء وطقوسا

للأغنياء، لكنها - فى الوقت نفسه - أظهرت طابع الثقافة التى تسيطر على عالم المنتهى التى تجمع بين الفطرية والبدائية والوراثة، ومع ظهور الثقافة ظهرت مكونات كثير من الشخوص بمفاهيمها الخاصة والعامة، كما تجسدت مجموعة من العلاقات التى تجمع بينها فى السراء والضراء، سواء أكانت علاقة تكامل أم تنافر، وسواء أكانت على المستوى الفردى أو الجماعى.

وواضح أن مجموع الطقوس كان لها تدخل مباشر فى الحدث العام، وفى الأحداث الجزئية بالتعديل الجزئى أو الكلى، أو بتحويل مسار الحدث أو إلغائه، أو تبسيطه أو تعقيده، وهى تدخلات تحتاج إلى دراسة خاصة تكشف عنها تفصيلا، وتحدد نواتجها على مستوى الحبكة أو على مستوى المضمون.

(١٠)

إن إنتاج الخطاب الروائى يعتمد بالدرجة الأولى على (السرد) دون أن يلغى ذلك الأدوات الأخرى كالحوار الداخلى والوصف، لكن السرد يحتاج إلى (سارد)، وسوف نعرض فى المحور الأخير لهذه الدراسة لنوعية السارد ومستوياته، **لكن الذى يعنينا فى هذا المحور من الدراسة أن نطرح مجموعة الظواهر الفنية المصاحبة لإنتاج الخطاب، والتى تتوزع بين**

السارد أو الراوى، ثم الشخوص وكيفية حضورها فى الحدث، ثم الحدث ذاته وكيفية مشاركته فى إنتاج الروائية، ثم الأنماط الحكائية، وبخاصة الثنائيات التكاملية أو الضدية، ثم انفتاح الخطاب على غيره من الخطابات أو التوجهات الأدبية.

إن الراوى فى (منتهى) يحضر مع أول ملفوظ فى الرواية «توقفت العربة أمام الباب الخارجى للدوار» (٣٥) حيث يتصدر الفعل الماضى ليعلن بداية السرد، وبداية حضور السارد على صعيد واحد، لكن السارد مع حضوره يعلن عن هدفه المباشر وهو إنتاج الأدبية، ومن هنا ينحرف بالسرد إلى عملية إعلاء للصياغة للدخول فى منطقة التخييل :

«كانت عقارب الساعة قد تجاوزت الثالثة من صباح ذلك الليل الذى يوشوش فيه القمر الأرض بنور ناعم» (٣٦).

ولم يكن هدف السارد إنتاج الأدبية فحسب، بل إن إنتاج الأدبية كان هدفا ضمنيا لإعلان أحقية السارد فى التدخل الحر فى التشكيل الصياغى، وفى تكوين خطوط الأحداث ما ظهر منها وما بطن، فهو السارد الذى لا تخفى عليه خافية، وهو السارد الذى يستطيع أن يتسرب إلى المناطق المحللة والمحرمة، المباحة وغير المباحة، الظاهرة والخفية، ومن ثم تمكن السارد من أن ينقل لخطابه (عملية الإجهاض) التى تمت (لروايح) بكل

تفصيلاتها الدقيقة حتى كأن السارد هو الذى قام بإجراء هذه العملية بنفسه (٣٧).

بل إن السارد يكاد يقدم من السرد الوصفى ما لا تلم به الشخصية ذاتها، ففى محاولات قنوع إنهاء عقم نعيمة ببعض الطقوس الخرافية تجلسها على فوهة إناء مملوء ببعض أوراق الشجر المغلى، ثم يصف السرد التغيرات التى أصابت الأعضاء الجنسية لنعيمة على نحو قد لا تدركه نعيمة نفسها (٣٨)

إن معرفة السارد بكل الخفايا أتاح له أن يستحضر شخوصه من خلال الحدث أحيانا، ومن خلال مواصفاتهم أحيانا أخرى، وهو ما يعنى الابتعاد عن التجريد أو الافتعال فى تقديم كل شخصية، فروايح تحضر إلى رحاب السرد خلال ارتكابها جريمة الزنى وافتضاح أمرها، ثم من خلال مشاعرها المذعورة من ناحية أخرى، فالمتلقى لا يواجه الشخصية فى حالتها العادية أو المألوفة وإنما فى حالات التوتر التى تشغل نوعا من الدرامية فى السرد كله : **«تراجعت وديدة عائدة بكلمات غاضبة، غير مقتنعة بما ستفعله أخت زوجها، وتطلب من الله الستر.**

اصطدمت بعينين مذعورتين تلمعان فى الظلام. وانهارت روايح على الأرض» (٣٩).

وإذا كان السارد قد استطاع الوصول إلى مناطق الخفاء

(الظاهرة)، فإنه أيضا امتلك قدرة الدخول الى أعماق الشخصية، حتى يمكن القول بأن السارد قد توحد بها على نحو من الأنحاء : **«عندما هدأت حركة قطار الثالثة قبل أن يدخل المحطة لم يكن طه قد أدرك- بعد- أن تغييرا كبيرا ينتظره على أرصفتها، ولم يكن يستطيع أن يسأل نفسه فى تلك الساعة إن كان يفضل أن تسير حياته على النمط السابق لهذه اللحظة الفاصلة، أم أن هذا التحول الذى جاء بالحديد والنار فى صالحه؟ الشيء الوحيد الذى عرفه طه وأدركه - بعد أن مرت الأيام - أنه استطاع التعرف على نفسه بوضوح لم يكن ليتم أبدا بدون تلك الاحداث»** (٤٠).

واللافت أن السارد برغم دكتاتوريته فى السرد، وسيطرته على الأحداث بداية ونهاية، كان يتنازل أحيانا عن بعض حقوقه ليسمح لبعض الشخوص بالحلول محله وإنتاج السرد، حدث هذا مع طه ورشدى، بل إنه سمح بذلك لمدبولى برغم هامشيته الروائية، فطه يتوجه إليه بأن يسرد على الحاضرين قصة الفيضان الكبير الذى حدث فى عهد الحاج تمام، وهنا يأخذ مدبولى زمام السرد ويمارس الحكى ملغيا مهمة السارد الأول تماما(٤١).

وإذا كان السارد قد استطاع أن ينتج شخوصه من خلال

الأحداث، فإن هذا الإنتاج الأولى كان تمهيدا للكشف عن العلاقة المعقدة أو البسيطة التى تربط بينها.

وبما أن الحدث كان الخلفية التى أنتجت الشخوص فإن عناية السرد به كانت واسعة، على معنى أن السرد له قدرة الإلمام بالماضى، والتنبؤ بالآتى، ثم له قدرة تحويل الحدث ذاته إلى طاقة تجريدية رامزة مع الحفاظ على تجسيده الأولى، فحادثة العلاقة الجنسية المحرمة بين روايح وبشير فى دار العمدة التى تواجه المتلقى فى بداية الرواية تتحول فى العمق إلى طاقة رامزة إلى الفساد العام فى الواقع المصرى، وبخاصة فى حرب فلسطين، فالفساد الخاص أصبح معادلا للفساد العام، ومن هنا جمع السرد بينهما فى سياق واحد: وصول رشدى عائدا من حرب فلسطين جريحا، ووقوع الجريمة فى بيت العمدة ومفاجأته بها عند استيقاظه لاستقبال رشدى.

ويلاحظ أن السارد أعطى لنفسه حرية مطلقة فى التعامل مع الأحداث، فكان يترك الحدث إذا شاء، ويعود إليه إذا شاء، كما حدث فى حكاية (الغرق)، ثم يذكر من تفصيلاته ما يريد ويهمل منه ما يريد اعتمادا على قدرة المتلقى فى إدراك الغائب أو المحذوف، ثم يكمل الحدث أحيانا، ويتركه مبتورا أحيانا أخرى، ويتحرك بالسرد إلى الوراء أحيانا، وللأمام أحيانا أخرى، حيث

يتم فتح ذاكرة الشخوص لاستدعاء الماضى على مستوى الحدث أو الشخصية، ومن طبيعة الأمور أن يستوعب السارد مجموع هذه الذاكرات جميعا، وأن يمتلك مفاتيح الفتح والإغلاق، ودون أن يغفل – فى كل ذلك – أن ما ينتجه من سرد من منتجات المكان (المنتهى).

ويبدو أن السارد له غواية خاصة مع البناء الثنائى، على معنى تلازم المتقابلات فى كل مناطق التوتر، وبخاص تقابلات (الموت والحياة) و (الحزن والفرح) و (القوة والضعف) فعلى مستوى ثنائية الموت والحياة يمكن رصد مجموعة من المواقف التى تلازم فيها الموت بالحياة والحياة بالموت، فعلى الرغم من قلة حكايات الموت فى المنتهى، فإن الثنائية تتجلى بحدة عند موت إقبال زوجة حيدر، وولادة (إقبال) ابنتها فى لحظة وفاة الأم، كما تتجلى الثنائية فى موت حيدر بالانتحار الفعلى، ثم إحيائه عن طريق الخيال والخرافة، ثم ثالثا فى موت عبد المنعم غزال الذى كان موته أملا لنساء القرية فى الخلاص من العقم، يقول السارد : **«سبب هذا الحادث المفاجئ انفراجا وأملا جديدا عند نساء القرية اللاتى يموت أطفالهن بعد الولادة، فقد كن يؤمن أن الطفل الذى يخرج من كم رجل ظالم، هذا الطفل الذى يواجه المستحيل منذ لحظة ميلاده يستطيع أن يغلب الموت أيضا»** (٤٢).

وتظهر الثنائية على نحو غير مباشر عندما يظهر (غريق) أمام غيط أبو كحيلة ويتجمع الأهالى ليكتشفوا أنها أنثى، فى هذه اللحظة ينتقل السرد إلى دار طه ليرصد موقفاً حياتياً بالغ الدلالة، حيث تعيش وديدة لحظة المخاض، وعندما تطلب من أمها الدخول إلى سريرها والنوم حتى يفرجها الله تقول حماتها عديلة:

«معقول يأتى النوم ؟! سبحان من يخرج روحا من روح يابنتى» (٤٣).

كما تحافظ الثنائية على مستوى غير مباشر عندما يلازم الخطاب بين وديدة وخصوبتها التى تتجاوز عملية الإنجاب إلى كل ما تمسه يداها، وبين (نعمة) شقيقة طه : لقد **«احتارت أم طه مع ابنتها نعمة التى مر على زواجها سنوات دون أن تكتحل عيناها برؤية مولود لها»** (٤٤).

ويتعامل الخطاب مع ثنائية (الفرح والحزن) على نحو تلازمى أيضا، فروايح التى سببت لأهلها مأساة بحملها سفاحا من بشير يتحول حزنها وحزن أهلها إلى فرحة غامرة تنتهى بإعلان براءتها عند زفافها لابن عمها فرج، ويلاحظ هنا حرص الخطاب على اختيار المؤشر الإعلامى (فرج) الذى يوافق السياق بوصفه (المخلص) المؤقت من أزمة روايح مع بشير، كما يحرص السرد

على الملازمة بين السرور والحزن عندما يقول : **«وعندما هلت العصارى جلس أبو شعيشع واضعا يده فى يد فرج ابن أخيه ليكتب المأذون الكتاب، رغم أن كل من حضرت الفرح قد لصقت فمها - قبل دخول الدار - فى أذن جارتها، وأقسمت أنها تعرف تفاصيل الفضيحة»** (٤٥).

وفى قمة أفراح المنتهى بمولد الشيخ سلامة بكل مظاهرة التى عرضنا لها يحاول عبد المنعم غزال استرداد جاموسته من زريبة العمدة عبد القادر، وانتهى الموقف بتجريسه، ثم عقابه عقابا أدى إلى موته.

وتصل الثنائية إلى ذروتها فى زفاف نعمة إلى عطية، حيث يسقط الزوج قتيلا بين يدى عروسه برصاصة طائشة، فبينما تتذكر نعمة تعليمات أمها بالمروق من تحت ساق حماتها عند دخولها من بوابة الحرملك **«اخترقت رصاصة الفناء، ومرقت وسط الجموع الفرحة لتستقر فى صدر العريس»** (٤٦).

وتحتفظ الثنائية بحضورها المأساوى فى زواج حيدر، ففى ذروة الأفراح والبذخ الشديد الذى أصر عليه الحاج عبد القادر يكتشف حيدر خديعته، حيث استبدال العروس التى شاهدها بغيرها، فبينما يتردد الغناء :

يا خاتم دهب يا عريسنا   يا حاكم على المنتهى

«فوجئ المدعوون بالعريس ينثر كرسيه من فوق العرش صارخا :

هذه ليست عروستى، هذه ليست عروستى» (٤٧)

ثم تتنامى الثنائية إلى ثنائية (القوة والضعف) التى سيطرت على كثير من الأحداث ووجهت السرد إلى ملاحظتها فى خفاء شديد، ففى لحظة عودة رشدى من حرب فلسطين أثناء الهدنة، يستحضر السرد مواصفات الشخصية، وبخاصة هيئته الرياضية المفتون بتنميتها، لكن يزواج بين هذه القوة الشكلية، والضعف الطارئ الذى تمثل فى إصابة يد رشدى وتجبيرها، ووهن ساقيه الجريحتين (٤٨).

وعندما يستحضر السرد معركة طه مع الثور الهائج وانتصاره عليه، وهى معركة تجلت فيها القدرات البدنية لطه، ينحرف السرد إلى استحضار نتائج المعركة وكيف أصابت العمدة بخلع فى عظمة كاحلة، وعطب فى العمود الفقرى ظل يعانى منه طول حياته (٤٩).

واللافت أن هذا البناء الثنائى يظل سائدا حتى مع انتقال السرد من عالم الواقع إلى الأسطورة أو الخرافة فى حكاية الشيخ سلامة، فهذا المتصوف الذى يجوب البلاد يعلم الفلاحين أصول الدين، يذكر له أهل المنتهى أنه قبل رحيله إلى ربه

بشهرين انكشف عنه الحجاب، وانفتحت السموات أمام عينيه، وأنه تمكن من (إحياء طفل ميت)، وأنه سأل ربه أن يعطيه أمارة، وكانت الأمارة ظهور براعم خضراء فى عصاته الجافة، ثم تصل الثنائية إلى ذروتها عندما أسلم الروح، إذ لما جاء الصباح **«أورقت العصا، وتجذرت، وأسفرت عن شجرة جميز مازالت تظلل قبره»** (٥٠).

إن مجموع الظواهر الفنية الملازمة للسرد فى إنتاج الأدبية، تسعى إلى نوع من الانفتاح على الخطابات السردية الأخرى، هو انفتاح يتم بدون وعى، لكنه مؤشر على أن كل خطاب أدبى هو ابن شرعى لميراث أدبى ممتد فى البعيد أو القريب، والمنتهى لم تنغلق على نفسها فى استدعاء الشخوص والأحداث، بل إنها كانت تنظر أحيانا - فى خفاء - إلى سرديات أخرى تكاد تتوافق معها فى الإطار العام للحدث، فلا يمكن أن يغيب عن المتلقى عالم (الأرض) لعبد الرحمن الشرقاوى، وبخاصة هجوم الهجانة على القرية وإنزال العقاب بأهلها، ثم تحول العلاقة بين الهجانة والفلاحين إلى نوع من الألفة، فكلاهما خاضع لسلطة أقوى منه توجهه رغم إرادته إلى عدوانية غير مبررة، وفى عالم (الأرض) تجرى العلاقات الشاذة بين الإنسان والحيوان، كنوع من التنفيس عن المكبوت الجنسى، وهو ما نلاحظه فى (المنتهى).

وكما تحضر الأرض، يحضر (قنديل أم هاشم) في طرح بدائية العلاج، علاج العينين على وجه الخصوص، إن حضور هذه الأعمال - على خفاء - في خطاب هالة البدرى، يؤكد - على نحو من الأنحاء - أننا في مواجهة خصوبة إنتاجية واعية بموروثها، واعية بالتجارب السابقة عليها، دون أن تفقد في هذا الوعى شيئا من استقلاليتها في إنتاج الحدث أولا، ثم توظيفه سياقيا ثانيا.

إن هذا الانفتاح على عالم الرواية يقودنا إلى رصد انفتاح محدود على الخطاب القرآني، وبخاصة في إنتاج الصيغة اللغوية التي تمتص الصيغة القرآنية، وقد تم هذا الامتصاص لحظة مراودة الأمل لأهل المنتهى في زراعة القطن **«وهم يتأملون المساحة الواسعة التي ستضيء يوما بالعهن الأبيض المنفوش»**[٥١]، فالخطاب الروائي يمتص الخطاب القرآني في قوله تعالى من سورة القارعة : **«وتكون الجبال كالعهن المنفوش»**.

وعلى نحو ما يصنع الخطاب الشعرى، يمتص الخطاب الروائي ملفوظ الشاعر (كفافس) مضيفا بذلك صوتا إضافيا يشارك في إنتاج مأساة أهل المنتهى عند انفتاح ذاكرتهم على لحظات دامية عرفوا فيها ذل القيد وظلام السجون، ولسع السياط، والتبعثر في الطرقات [٥٢].

(١١)

إن الخطاب الأدبى لا يمكن أن يقدم نفسه للمتلقى إلا من خلال اللغة، أو لنقل إن الخطاب الأدبى هو لغة أولا وآخرا، لا يمكن الكشف عن أدبيته إلا بالتعامل التحليلى مع لغته إفرادا وتركيبا.

وقد أوضحنا - فى صدر هذه الدراسة - كيف أن التعامل مع المفرادات كان يميل على نحو واضح إلى حقل (الريف) وأن دواله قد ترددت بكثافة واضحة، لكن أهمية التعامل مع هذا الحقل تتجاوز حدود مفرداته، لأنه وسع دائرة نفوذه حتى شملت الخطاب الروائى لهالة البدرى طولا وعرضا، بل إنه يكاد يستحوذ على كثير من الدوال التى لا تنتمى إليه معجميا أو عرفيا، إذ يبدو أن تجاور الدوال قد أحدث بينها نوعا من (التماس) الدلالى حتى دخلت جموع الدوال حقل (الريف) على نحو من الأنحاء، ففى مثل قول الخطاب **«وكان عبد المنعم قد أجر أرضا من الحاج عبد القادر فى عزبة الحلفاوى، لكنه لم يستطع دفع إيجارها بسبب جفاف المحصول، وهجوم دودة القطن عليه، ومرت أيام دون أن يدبر - هو وجيرانه المؤاجرين لباقى أرض العزبة - بديلا لهذا الإيجار»** [٥٢].

فى هذه الدفقة السردية تتردد دوال حقل الريف : (أجر -

أرضا – عزبة – إيجار – جفاف – المحصول – دودة – القطن – المؤاجرين – أرض – العزبة)، لكن مجموعة الدوال الأخرى المشاركة فى إنتاج الدفقة تدخل فى نطاق الحقل بفعل السياق الذى يضمها (فعبد المنعم) ليس اسما مجردا، وإنما هو مؤشر إعلامى ضاغط يستحضر صفتين للشخصية، صفة العبودية اولا، ثم المنعم ثانيا، وإذا كانت الصفة الأولى تعود إلى الشخصية، فإن الثانية يمكن أن تشير فى خفاء – إلى مالك الأرض الذى ينعم على فلاحيه إذا شاء ويحرمهم إذا شاء. يتأكد هذا المؤشر بالوظيفة النحوية للدال، إذ هو يقع فاعلا للفعل (أجر)، ومن ثم يدخل فى حيز حقله الريفى، كذلك الأمر فى دال (الحلفاوى)، فبرغم أنه يخرج عن دائرة حقل الريف، لكن تضايفه مع دال (عزبة) يشده – أيضا – إلى الحقل السابق، وهكذا الأمر فى مجموع الدوال التى تضمها الدفقة، بل فى مجموع الدوال التى يضمها الخطاب.

وفى هذا المستوى الإفرادى يعمد الخطاب إلى تقنية صياغية لافتة، هى إيقاع الاختيار على أفعال بعينها تساعده فى إنتاج الحدث زمانيا أحيانا، ومكانيا أحيانا أخرى، وقد لا يكون هذا ولا ذاك، وإنما تعمل على إنتاج الحدث فى ذاته بعيدا عن الهوامش المصاحبة له.

إن الخطاب الروائى لهالة البدرى (منتهى) يضم ستة عشر فصلا، تبدأ كلها بصيغة (الفعل) ماعدا الفصلين الرابع والتاسع، وتتوالى افتتاحيات الفصول على النحو التالى :

الفصل الأول : توقفت العربة (٧)

الفصل الثانى : شق القارب (١٩)

الفصل الثالث : تحلق أطفال طه (٣٠)

الفصل الرابع : حر قائظ (٤١)

الفصل الخامس : جلس طه (٦٣)

الفصل السادس : تذكر طه (٧٦)

الفصل السابع : انشغل كل من فى الدار (٨٩)

الفصل الثامن : عشش السهاد (١٠٣)

الفصل التاسع : حين دوى صوت الرصاص (١١٨)

الفصل العاشر : تحلقت العاملات (١٣٥)

الفصل الحادى عشر : دارت النوارج (١٤٩)

الفصل الثانى عشر : صحا صبح (١٦٤)

الفصل الثالث عشر : راوغ الأمل المنتهى (١٧٥)

الفصل الرابع عشر : رحل مع وصول الفجر ليل (١٩٢)

الفصل الخامس عشر : استيقظ الدوار (٢٢٤)

الفصل السادس عشر : لم تكن وديدة (٢٣٢)

وسيطرة صيغة الماضى واضحة، حتى عندما استخدم الخطاب المضارع فى الفصل الأخير، خلص الفعل من زمنه ودفعه إلى زمن المضى بتأثير أداة النفى (لم)، مما يعنى أن السرد يعتمد بالدرجة الأولى على فتح الذاكرة الشخصية لاستحضار الماضى دون ارتباط بتركيب زمنى معين إلا منطق الاستدعاء الذى يربط بين الحوادث المتشابهة، أو المتكاملة، أو المتناقضة، وحتى عندما تعامل الخطاب مع الصيغة الاسمية احتفظ لها بمؤشرها الزمنى (فالحر القائظ) يستحضر زمن الصيف وما يرتبط به من أحداث زراعية، وكذلك الأمر فى (حين دوى الرصاص)، إذ إن الدال (حين) ينتج الزمنية من مردوده المعجمى، معنى هذا كله أن الخطاب ينفر من التجريد ويوغل فى التجسيد المتمثل فى تفصيلات داخلية وخارجية لها طبيعة تصادمية تؤكد العمق الدرامى للرواية.

إن صيغة الفعل كما تعمل على فتح الحدث على السياق زمانا ومكانا وشخصا، فإنها قد تعمل علي إيقاف الحدثية ذاتها، ففى افتتاحية الفصل الأول (توقفت العربة) تتحول الحدثية فى الفعل إلى توقف نتيجة للمردود المعجمى، لكن التوقف – من جانب آخر كان أداة لفتح الحكى على (رشدى) العائد من حرب فلسطين، فالتوقف إذا تسلط على العربة فإنه

تسلط – ضمنا – على حرب فلسطين مما سمح لرشدى بهذه العودة المفاجئة.

أما الفصل الثانى فإنه يفتح دائرة (الحدث المائى) (شق القارب)، وبهذا الفتح تستقبل الرواية حادثا طارئا هو (ظهور الغريق)، ثم تستحضر مع الحادث طقس الريف فى مثل هذه المواقف من محاولة الهروب من المسئولية، لأنه هروب من بطش البوليس الذى يسعى هو الآخر للهروب من هذه المسئولية.

ثم تأتى الفصول : الثالث والخامس والسادس لتؤكد محورية شخصية طه وتأثيرها البالغ فى توجيه الأحداث الحاضرة، أو استرجاع الأحداث الماضية من وجهة نظره الخاصة.

وعلى هذا النحو تتوالى الفصول متكئة على الصيغة الفعلية الفاتحة للأحداث على المستوى الزمنى مثل (صحا صبح)، أو المستوى المكانى (تحلق أطفال طه)، وقد تخلص الصيغة للحدثية المجردة (دارت النوارج)، وقليلا ما تتجاوز الصيغة التجسيد إلى التجريد (عشش السهاد).

وعلى مستوى التركيب فإن الخطاب يستخدم ثلاث تقنيات فنية :

الأولى – وهى السائدة – (السرد)، ويلاحظ أن البناء اللغوى للسرد يأتى متعدد المستويات فقد يتجه السرد إلى البناء الموجز

الذى يحكى ملفوظ الشخوص، دون تحديد سياقه، أو تحديد مضمونه تحديدا كاملا، يقول السرد : **«جلس طه فى الشكمة، فى نفس المكان الذى اعتاد أن يقابل فيه أهل القرية ويحل مشاكلهم»** (٥٤)

إن السرد هنا يوجز كما هائل من الأحداث القولية والفعلية، فلم يفصح عما تم فى مقابلة أهل القرية تفصيلا، ولم يفصح عن كيفية حل طه للمشاكل، كما لم يفصح عن طبيعة هذه المشاكل، لكنه - على نحو من الأنحاء - قدم إطارا نمطيا لهذه الشخصية، وطبيعة علاقتها بأهل المنتهى التى تقوم على قدر كبير من الفهم والألفة.

وقد يعمد السرد إلى تلخيص خطاب الشخوص دون تفصيل كاشف، وهذا البناء يتداخل مع سابقه فى أن السارد يحل محل الشخوص بعد استبعادها مؤقتا حتى لا يشغل المتلقى بملفوظها مفصلا، فعند استحضار السرد لوظيفة عبد الحكيم الإنسانية فى المنتهى، من حيث رعايته لأطفالها طبيا، يلجأ الخطاب إلى تلخيص الملفوظ الذى دار بين الحكيم وأطفال القرية :

«استغرق الضحى وهو يفحص أجساد الأطفال، ويحاول أن يسمع أوجاع الفلاحين، ترددوا، راوغوه، أخبروه أنهم أصحاء لا يشكون إلا من وجع الرأس» (٥٥)

إن السرد هنا يعمد إلى تلخيص الملفوظ الحوارى الذى دار بين الحكيم والفلاحين دون أن يعرض علينا الملفوظ ذاته، والتلخيص على هذا النحو يفتح للمتلقى نافذة إنتاج هذا الملفوظ على نحو مواز للتلخيص الذى استقبله.

وفى المستوى الثالث للسرد يعمد الخطاب إلى تقديم الشخصية دون العناية بملفوظها : **«كان عبد المنعم قد أجر أرضا من الحاج عبد القادر فى عزبة الحلفاوى، لكنه لم يستطع دفع إيجارها بسبب جفاف المحصول، وهجوم الدودة على القطن»** (٥٦).

إن السرد يقدم هنا شخصيتين : الحاج عبد القادر وعبد المنعم، كما يرصد العلاقة التى تربط بينهما، حيث استأجر الثانى أرضا من الأول، وعجزه عن سداد الإيجار، دون أن يعرض السرد لشىء من ملفوظ الشخصيتين، أو حتى مضمون ما دار بينهما من حوار.

المستوى الرابع هو الذى يتجه فيه السرد إلى المحاكاة الجزئية لمضمون ما قالته الشخصية، مع إضافة جانب من انعكاسات السارد الإضافية :

«لكن عبد المنعم الذى شعر بالظلم أكثر من الفلاحين الذين عرفوا القصة ولم يتعاطفوا معه، راح يسبهم بأمهاتهم،

وفتحاتهن كلها بلا خشى ولا حياء، فلما ضاق بالفضيحة، والقسوة، انتقل يسب العمدة وجده، وأبو خاشه» [٥٧].

فالسرد يستحضر الشخصية، ويستحضر مضمون ملفوظها، ثم يستحضر – فى الوقت نفسه – الهوامش الإضافية المصاحبة (بلا خشى ولا حياء) (ضاق بالفضيحة) وهذا البناء السردى أكثر انفتاحا على الملفوظ من سابقيه، لأنه لا يكتفى بسرد المضمون القولى، بل يحاول أن يستبطن المشاعر المصاحبة للمضمون.

المستوى الخامس : هو الذى تتداخل فيه لغة السرد بلغة الشخوص، فعندما يستحضر السرد أحزان الجدة (عديلة) على ابنها عبد الحكيم، يمزج الخطاب بين ملفوظ الراوى وملفوظ الشخصية :

«تفيض دموعها، وينتفخ أنفها، ووجنتاها، وهى تردد بصوت خاشع إلى الله : «سلامتك من النار يا بنى .. يا زهر الفل .. يا عود الياسمين .. يا ورد مفتح. وتجهش ببكاء حار. مع الوقت تراجعت زياراتها إلا فى المواسم، والأعياد» [٥٨].

إن السرد هنا يتجه إلى رصد الظواهر المصاحبة للملفوظ الشخصية، ثم رصد مجمل الملفوظ، (ضارعة إلى الله)، ثم يتحرك السرد إلى ملفوظ الشخصية مباشرة : سلامتك من النار

إلخ، ثم يعود السرد إلى استعادة سيطرته مرة أخرى : مع الوقت تراجعت ... إلخ.

المستوى السادس : يلجأ فيه السرد إلى تحديد ملفوظ الشخصية عن طريق الفعل قالت، أو أجابت، وهو ما يعنى الفصل بين السرد وملفوظ الشخصية :

«خرجت أم طه من عند ضيوفها، وجمعت الخدم، وقالت لهم:

– كلمة واحدة عما حدث، لا تدخلن الدوار مرة أخرى، لا عمل لكن عندى. أجابت النساء والبنات وهن يرتجفن ويضحكن فى أعماقهن :

على رقبتنا يا ستى !!» (٥٩)

إن التقنية الأولى وهى السرد تمثل الأداة المركزية فى إنتاج الروائية، لكن الملاحظ أن السرد لا يخلص لنفسه، بل يستدعى التقنية الثانية وهى (الحوار)، لكن الحوار بدوره لا يحضر مستقلا بنفسه، بل يستدعى التقنية الثالثة (الوصف)، حيث يمتزجان للمشاركة فى إنتاج الحكى كليا وجزئيا، إن امتزاج الحوار بالوصف يعنى – بالضرورة – امتزاج الزمنية والمكانية على صعيد واحد، ذلك أن السرد مع الحوار يدخلان دائرة الزمنية، بينما الوصف يوغل فى دائرة المكانية، فالسرد يعمل على استحضار الملاحظات حول الأشياء والشخوص مع تحديد ملامح كل منهما على وجه الإجمال، بينما الوصف يعمل على

إنتـاج الملامح مـحـددة ومـفـصلة، ويكون نجـاحـه عندمـا يمسك المتلقى بالشخصية من كل جوانبها الخـارجية والداخلية، وعندما يتمكن من الإحاطة بها خلال فضائها الروائى.

والواقع أن الحوار لم يستقل بوظيفته الإنتاجية فى (منتهى) وإنما كان يستدعى الوصف ليشاركه الإنتاجية، نلاحظ ذلك – مثلا – فى ذلك الحوار الذى دار بين ضيوف الحاج عبد القادر وطه، متندرين بما حدث لعبد المنعم غزال من عقاب على مـحاولته أخذ جاموسته من زريبة العمدة، حيث يدخل طه قائلا :

– السلام عليكم

– عليكم السلااام ورحمة الله وبركاته.

قال واحد : أكمل .. أكمل يا عبد القادر. أكمل الله يرضى عليك. اسـمع يا أبا عـبـد الله. أين كنت وقت الجـرسـة ؟ هل شاهدتها ؟ .

امتـقع وجـه طه، وبانت فى شـفـتـيـه زرقة تفضـح مشـاعـره الداخلية، ولم ينتظر خيرا من وراء الحوار، ورد فى اقتضاب :

– كنت خارج البلدة .. ماذا حدث ؟.

جاء صوت لم يتبين صاحبه :

– والله فـاتتك مـتـعة عظيمـة. اقـعـد .. البيت بيتك يا رجل. تفضل الطعام» (٦٠)

إن المتابعة الأولية لرواية (منتهى) تقدم السارد أو الراوى كصاحب السلطة المطلقة فى إنتاج الحكى بداية ونهاية، وأن الخروج على هذا البناء الروائى كان استثناء ما يلبث الحكى أن يستعيد سيطرته بعده مباشرة.

لكن يلاحظ أن الراوى أو لنقل مباشرة (الراوية) لم تلتزم ببناء جامد فى سرد الأحداث واستحضار الشخوص، إذ إنها - أحيانا - كانت تقف خلف الخطاب لتشاهد كل العناصر المكونة للحدث، أو كل المكونات المتلبسة بالشخوص، والخلفية هنا لا تعنى خروج الراوية من الخطاب، وإنما تعنى دخولها فى الخطاب لكنها تختار موقعا يسمح لها بنوع من الرؤية الكلية، أو لنقل يسمح لها برؤية النقيضين الدراميين فى آن واحد، إذ إن المألوف فى الرؤية أن تكون وحيدة البعد، على معنى أنها تستهدف إدراك أحد طرفى العملة، ثم تعدل موقعها لإدراك الطرف الآخر، لكن الوقوف الخلفى أتاح لها رؤية الوجهين معا، ومن ثم أمكنها كشف التصادم الدرامى الذى يربط بينهما، ويفصلهما فى آن واحد، ومن هنا كان السرد على دراية بالظواهر والخفايا، بل على دراية بما تجهله الشخوص ذاتها، فعندما انتشر الوباء فى المنتهى، وانتابت وديدة نوبة قشعريرة، قدم السرد رؤية للموقف من موقعه الخلفى الذى استطاع منه أن

يلم بما غـــاب عن وديدة فى هذه اللحظة : **«انتـــابت وديدة قشعريرة وهستيريا، فلم تشعر أنهم نقلوها إلى فراش حماتها فى الطابق الأرضى، وأن الطبيب زارها، وأعطاها حبوبا، وأمر بالراحة التامة»** (٦١).

بل إن وقوف الساردة فى هذه المنطقة أتاح لها أن تتوغل فى أعماق الشخوص وكشف تفاعلاتها الداخلية التى لا يمكن للشخصية أن تسمح بالاطلاع عليها أو إخراجها إلى السطح المعاين، فأبو المعاطى - أحد الفلاحين - تسيطر عليه رغبة جنسية دائمة وعارمة، تتحكم فى مسلكه وتصرفاته، وهذه الرغبة من المكبوتات التى تحتفظ بها الشخصية فى عالم الخفاء، لكن السرد يخترق حاجز الأسرار والمكبوتات ليكشف هذه المنطقة المحرمة : **«بدأت الحكاية ذات ليلة لم يظهر فيها قمر، وبعد أن أغلقت الدور، وسكنت الشـــوارع، إذ هاجت نفس أبو المعـاطى مستور إلى أنثى»** (٦٢).

ويلاحظ هنا حركة الخطاب الضدية فى اختيار بعض الأسماء (فأبو المعاطى مستور) ليس مستورا فى عالم القرية، بل هو مفضوح بمسلكه الذى قاده إلى علاقة جنسية مع كلبة، علم بها أهل المنتهى وأصبح يسمى منذ هذه اللحظة (أبو كلبة).

ويرغم أن غالبية السرد احتفظ للسارد بهذا الموقع المميز،

فإن هناك حالات قليلة ابتعد فيها السارد عن هذه الخلفية، ومن ثم دخل منطقة (الحياد) التى لا يعرف فيها السرد أكثر مما تعرفه الشخوص المشاركة فى الحدث، فعندما يستعيد السرد حكاية الغريقة التى تم العثور عليها، يستعيدها فى حياد مطلق :

«قفز الفلاحون الخارجون من صلاة الظهر إلى النهر، احتضنوه برفق، شهقت السماء بالغيم الراكد، أمطرت حبا أحاط بهم، مددوه على الجسر، كشف المستور عن فتاة صغيرة غضة، زين رقبتها حبل معقود تدلى فوق جلبابها المورد، ويزغ من تحته جنين همد وهو يدافع عن الحياة» [٦٣].

إن حياد السرد يتجلى فى عدم معرفته بهوية الغريق قبل الكشف عنه، حتى إنه وصفه بأنه (غريق) مذكر، ثم تنامى السرد تذكيرا لا تأنيثا (احتضنوه برفق) (مددوه على الجسر)، ثم بعد انكشاف حقيقة الغريق اعتدل السرد ليتعامل مع أنثى لا ذكر.

وقد ينزل السرد عن منطقة الحياد عندما يضع نفسه خارج دائرة الخطاب الأدبى، وهنا تكون معرفة السرد أقل من معرفة الشخوص، فهو يعرف أفعالها ومسلكها العام، لكنه لا يتمكن من بلوغ منطقة الوعى عندها.

فإذا استعدنا هنا شخصية (بشير) وعلاقته الجنسية

(بروايح) نلحظ أن هامشية الحادث فى ذاته كانت وراء رصد الشخصية فى فعلها المحرم دون الكشف عن المكونات الداخلية للشخصية والتى دفعتها إلى اختراق حاجز القيم والتقاليد، فهل كانت ترتبط بروايح بعلاقة حب حقيقية، أم أنها علاقة جنسية عابرة ؟ إن هروب بشير كان هروبا نهائيا من دائرة المنتهى، فلم تظهر له أية مؤشرات مباشرة أو غير مباشرة فى المنتهى، ولا شك أن هناك مبررات منطقية وراء اختفائه النهائى، خوفا من طه، بل خوفا من أهل روايح، بل خوفا من أهل المنتهى جميعا، لكن هذه المبررات ليست كافية فى الكشف عن طبيعة الشخصية، لأن السرد لم يستطع الوصول إلى أعماقها، وربما كان هناك هدف خفى وراء تغييب هذه الشخصية نهائيا من المنتهى حيث يكون لها دور مرسوم فى الجزء الثانى الذى تنبئ عنه الأحداث المبتورة.

(١٢)

قلنا إن الخطاب الأدبى لغة أولاً وآخرا، وكل ما يتضمنه الخطاب من أحداث أو شخوص فإنها لا تصل إلى المتلقى إلا خلال اللغة، لكن اللغة فى ذاتها تتحمل مجموعة من الوظائف التى تهيئ لها إنتاج أدبيتها.

وأولى الوظائف التى نعرض لها الوظيفة الإشارية، وهى التى تحاصر اللغة فى نطاق فاعليتها الداخلية ثم تنقل هذه الفاعلية إلى السياق لتشكل الأحداث، أو إلى الشخوص لتستحضر مكوناتهم أولا ثم مسلكهم الخاص والعام ثانيا، أو لنقل إن اللغة الإشارية تتحول فى الخطاب إلى طاقة تجسيدية للأحداث والشخوص داخل السياق، على أن يلاحظ فى هذا المستوى محافظة اللغة على مردودها المعجمى ليكون الناتج الدلالى مساويا للملفوظ.

فى هذا المستوى يستحضر الخطاب الروائى العلاقة بين الحاج عبد القادر – والد طه – ووديدة – زوجة طه – : **«حظيت وديدة منذ دخولها الدوار برعاية الحاج عبد القادر الذى رأى فيها امرأة ولودا تحقق له العزوة التى يبتغيها، فطلب منها ألا تكف أبدا عن الإنجاب، وأمدها بكل أسباب الراحة»** (٦٤).

إن اللغة فى هذه الدفقة أدت مهمتها الإشارية باستحضار السياق الريفى أولا، وهو سياق يتضمن الرغبة الحميمة فى كثرة الأولاد، لكن الكثرة هنا مطلوبة للعزوة أى أنها كثرة مرتبطة ببعدها الاجتماعى، لأنها قد تطلب للمساعدة فى العمل وطلب الرزق – وهو بعد اجتماعى آخر مفارق للبعد الأول فى الهدف، وإن اتفقا فى الوسيلة. وقد اتجه السرد إلى تلخيص الحوار

وحصر التبادل اللغوى بين شخصيتين : عبد القادر ووديدة، ثم ألغى السرد الطرف الثانى لينفرد عبد القادر بصوته داخل السياق، وهو مؤشر اجتماعى آخر على طبيعة العلاقة النوعية بين الذكر والأنثى فى هذا الواقع الريفى، فالذكر يمثل الطرف الموجب (بالأمر) والأنثى تمثل الطرف السالب (بالاستجابة) دون مناقشة، وكأن استجابتها مسألة بدهية لا تحتاج إلى ملفوظ يجسدها، فالملفوظ السردى فى الدفقة يتوافق تماما مع المستهدف الإنتاجى منها مما يؤكد الطابع الإشارى المسيطر عليها.

الوظيفة اللغوية الثانية التى استعان بها الخطاب، هى الوظيفة الانفعالية، وأهميتها دفع اللغة من نطاقها الداخلى إلى منطقة المتكلم، لتترك له مساحة يعبر فيها عن نفسه مباشرة، ثم مساحة فضائية لاستيعاب دفقاته الانفعالية، حيث تخرج من العمق إلى سطح الصياغة، وواضح أن الوظيفة تكاد تستوعب الوظيفة السابقة لكنها تجاوزها بهذه الشحنة الانفعالية المصاحبة.

فعندما يستحضر السرد حادث اكتشاف العلاقة الجنسية بين بشير وروايح، عندما استيقظ طه من نومه لاستقبال رشدى العائد من حرب فلسطين، وفوجئ ببشير عاريا فانطلق ملفوظه

مشحونا بكم هائل من الغضب والثورة :

«قف يا كلب .. الى أين ستصعد ؟ لو وصلت الى السماء سأطولك .. فى بيتى يا ابن الفاجرة ؟!.

فى دارى ؟ والله لن يخلصك من يدى عزرائيل» (٦٥).

إن الملفوظ فى الدفقة يأتى مشحونا بكم هائل من الانفعالات الطارئة التى أفرزها هذا الموقف المفاجئ من ارتكاب جريمة الزنى فى دار طه. ومن هنا توالت التراكيب فى شكل ضفيرة تبدأ بالأمر التهديدى (قف يا كلب) ثم تتغير الضفيرة الى الاستفهام التعجيزى (الى أين ستصعد؟)، ثم تعود الضفيرة الى الإخبار المؤكد لمضمون التركيبين السابقين (لو وصلت الى السماء سأطولك)، ثم تستعيد الصياغة البنية الاستفهامية المضمرة (فى بيتى يا ابن الفاجرة) (فى دارى)، ثم يعتدل النسق الى الإخبار مرة أخرى، لكنه فى الاستعاده يأتى حاسما للموقف كله (والله لن يخلصك من يدى عزرائيل)، والحسم هنا يأتى من أن إنزال العقاب ببشير واقع لا محالة حتى بعد الموت. موت من ؟ لم تفصح الصياغة، هل موت طه لن يمنعه من إنزال العقاب ببشير، أم أن موت بشير لن يمنع طه من إنزال العقاب به، وهى صيغة تصل بالانفعالية إلى ذروتها لأنها تدخلها دائرة الاحتمالات التى تستدعى من المتلقى نوعا من المشاركة فى

استخلاص الناتج الدلالى .

وإذا كانت الوظيفة الإشارية قد ربطت اللغة بالسياق الداخلى، والانفعالية قد ردت اللغة إلى المتكلم داخليا وخارجيا، فإن الوظيفة الثالثة (الطلبية) تتجه مباشرة إلى المتلقى سامعا أو قارئا، موجهة إليه طاقة ضاغطة قد توافق توقعه أولا توافقه لكنها فى هذا وذاك خالصة له.

يستحضر السرد انتحار عبد الحكيم بن عبد القادر حين دوى صوت الرصاص وأسرع الرجال إلى مصدره : **«هب الرجال ناحية غرفة المكتب، وتسمروا أمام عتبة الباب لا يستطيعون عبورها، ثم اندفعوا ناحية عبد الحكيم الغارق فى دم انتحاره.**

دقيق الجسم، أحمر الوجه، يغطى رأسه شعر أحمر كثيف ومجعد، بذلت عناية كبيرة فى تصفيفه للخلف، له عينان سوداوان مستديرتان، وأنف مفلطح، وشفتان غليظتان، وكفان ناعمتان، مع أصابع طويلة، رفيعة، تعلن ببساطة أنها أنامل جراح» (٦٦).

إن السرد يستحضر حادث الانتحار فى تلخيص شديد ليجاوزه محيطا المتلقى بمكونات الشخصية المنتحرة تفصيلا، وهى تفصيلات تكاد تلغى عملية الانتحار لأنها تقدم شخصية مليئة بالحياة والحيوية جسديا، ومن هنا يزداد تجاوب المتلقى مع

الشخصية وفجيعته فى موتها الفجائى، لكن يلاحظ أن مجموع المواصفات التى قدمها السرد عن عبد الحكيم تكاد توافق توقع المتلقى الذى يعرف مسبقا كثيرا عن هذه الشخصية وبيئتها ووظيفتها، فعندما يتدخل الوصف السارد قائلا : «كفاه ناعمتان، مع أصابع طويلة رفيعة» فإن ذلك يوافق توقع المتلقى الذى يعرف مهنة عبد الحكيم، وهو أنه طبيب، وإذا قال السرد الواصف إن عبد الحكيم (دقيق الجسم، يغطى رأسه شعر أحمر كثيف ومجعد) (له عينان سوداوان) فإن المتلقى يكاد يتوقع مجموعة هذه المواصفات، لأنه على علم بمكونات الحاج عبد القادر والد عبد الحكيم الجسدية التى تتطابق معها هذه المكونات[٦٧].

ثم تأتى الوظيفة الرابعة وهى (الشارحة)، وغالبا ما تتحقق فى إقامة اتصال بين شخصيتين سواء أكان اتصالا محدودا أم موسعا، وسواء أكان الاتصال على مستوى السطح أم العمق، وسواء أكان الاتصال قائما على التكامل أم التنافر، فعندما وجد طه أن هناك تهديدا للعمدية من أسرة أبو كحيلة تصرف تصرفا فرديا يقوم على حضور علاقة تنافر مع أسرة أبو كحيلة يقول السرد : **«فوجئ أبو كحيلة بالعمدة واقفا على باب داره، وقبل أن يفهم سر الزيارة، صعد طه الدرجات إلى السطح، وقف**

بهدوء فوق القش، وأطلق النار على إناء ثريد خزفى انفجر إلى شظايا جرحت الجالسين حوله، وأصابت يد سلمان التى تصادف أن كانت ممدودة إليه. باغتهم الانفجار، صرخوا، رفعوا جميعا رؤوسهم إلى مصدر الطلقة القادمة من السماء، رأوا طه ينفخ فوهة البارودة، ويحييهم بهزة من رأسه، ثم يدير ظهره وينصرف، نزل الدرجات فى رباطة جأش صعقت أبو كحيلة الذى صعد وراءه» (٦٨).

إن اللغة هنا تعمد إلى رصد موقف تفصيلى يستهدف حسم هذه العلاقة التنافرية بين طه وأبو كحيلة، حيث استحضار تصرف طه من ناحية، ورد الفعل من أبو كحيلة من ناحية أخرى، وهو ما انتهى بحسم العلاقة لصالح طه، فإذا كان (الاتصال) بين الشخصيتين محدودا فى المساحة الصياغية، فإنه لم يكن محدودا على مستوى التأثير فى مجرى الحدث العام، حيث استقر الأمر لطه، ولم يجرؤ أبو كحيلة – ومن معه – على التعرض لمواشى طه، أو المطالبة بالعمدية.

وإذا كانت الوظائف السابقة قد احتفظت بقدر من مهمة اللغة التوصيلية، فإن الوظيفة الأخيرة تكاد تتخلص من عملية الاتصال تخلصا كاملا، أو لنقل إن اللغة تعمل على التعالى على اللغوية، لتجعل من الصياغة هدفا فى ذاته، ونعنى بذلك دخول

اللغة منطقة (الشعرية).

والحق أن خطاب هالة البدرى قد أوغل فى استخدام هذه الوظيفة بحيث لا يفلت فصل من فصول الرواية دون أن يقدم دفقة تعبيرية خالصة للشعرية، ومن ثم فسوف نكتفى بتقديم واحدة منها كمؤشر لها جميعا.

إن من أكثر اللوحات الشعرية أدبية فى الخطاب لوحة لقاء طه مع زوجته وديدة فى سريرهما، حيث استطاعت الصياغة أن ترتفع بهذا اللقاء الجسدى إلى أفق من الحلم الذى يقترب من الأسطورية.

«وأصابع طه تتبع وردات إحساسها، وتكشف عن سنابل الرغبة الكامنة فى خلاياها ما انفرطت بعد، مرحت كفه، وأشعلت شرارات اليقين فى الأعضاء النائمة فتوهجت، ضاع من ذهنها إدراكها أنها مقسمة إلى رأس وجذع وساقين ويدين، وأنه آخر، امتزجا، تنضر وجهه، وانعكس فى عينيه بريق شمس الضحى فوق حقول الندى، وصافحت نظراتها التى تغيب رويدا انفعاله، تاقت لإطلاق عصافير الروح كى تمتطى الرياح. خلخل هديره الصمت، وفتت آخر سدودها وتميعاتها، ماء ت بصوت متقطع تجمع فى بلورات كرستال تنتظر نفخة النار كى تهطل، دخلت العاصفة مرماه، اجتاحته، صارع اللجة المرتعشة بضربات غريق

يجاهد للخروج المتع من اليم والغرق فى لذته إلى الأبد، أسكرته رائحة انفجارها المختلطة بعبق إرضاع طفلها وامتصاصها اللآلئ الخصبة، حتى وصل إلى شاطئ مرساه متطهرا، مستعدا لصلاة شكر لكل ما وهبه الله إياه فى اللحظة المترعة بنفاثات لهب تومض، وتنطفئ، وسكون مرتجف، وركض لا يعرف إلى أين، وطمأنينة المسافر إلى الوصول لبر السلامة، طفت وئيدة فى هالات من الأرجوان والنرجس واللارنج، وحملها شذى الربيع إلى ألق الصفاء العطر» (٦٩).

إن الدفقة تكاد تهمل المعنى تماما لتخلص إلى إنتاج تراكيب مشبعة بطاقة إيحائية تعلو باللقاء الجسدى إلى أفاق الروح فى غيبوية شبيهة بغيبوية العرفانيين فى سعيهم للاتصال بالمطلق عن طريق الإغراق الجسدى، وإن كثافة اللغة تكاد تصد النظر أو العقل عن اختراقها لينشغل بمكوناتها التى تزدحم بكم وافر من الانحرافات والعدول الذى يفرغ الدوال من معجميتها ويملؤها بمجموعة من الدلالات الطارئة التي تشكل عالما حلميا قريبا من الأسطورية.

وبرغم ما لاحظناه من تعدد الوظائف اللغوية التى استعان بها السرد، برغم ذلك نقول إن هذا السرد قد أعطى لنفسه حرية مطلقة فى إدارة الأحداث والتعامل مع الشخوص، فلم يحتفظ

للتسلسل الزمنى بنسقة الوجودى، ولم يجعل المنطقية التتابعية صاحبة تأثير إنتاجى إلا بقدر محدود، دون أن يخل شيء من ذلك بالبناء الروائى، لأننا أمام منطق تراجيدى إغريقى يبنى فنيته على استرجاع الماضى عن طريق فتح ذاكرة السارد أحيانا، أو ذاكرة الشخوص أحيانا أخرى، وبخاصة ذاكرة (طه) التى تكاد تختزن تاريخ المنتهى منذ زمن جده (تمام) ثم أبيه (عبد القادر) ثم زمنه هو بكل تفاعلاته وتقلباته داخل بيته أو خارجه، ومن هنا كثر الملفوظ السردى المعبر عن هذا الانفتاح :
«جلس طه فى الشكمة، فى نفس المكان الذى اعتاد أن يقابل فيه أهل القرية ويحل مشاكلهم، تأمل كل ما مر به هو وعائلته وقريته» (٧٠)

«تذكر طه اليوم الذى قرر أن يغير مجرى حياته ويصبح تاجرا للحبوب» (٧١) **«تذكر طه هذه الأحداث وهو جالس فى مكانه المفضل فى الجهة البحرية التى توازى النهر»** (٧٢). ولم يكن طه صاحب الحق منفردا فى فتح الذاكرة، بل شاركه فى ذلك أخوته عبد الحكيم (١٢١) (١٢٦)، وعديلة (١٤٢)، وعبد القادر (١٨٧)، وستيته – إحدى الفلاحات (١٧٢) والحاج مدبولى (١٩٣)، ويلاحظ أن وديدة لم تنفتح ذاكرتها إلا على حاضرها فقط، وربما تجاوزت هذه المساحة قليلا لتنفتح على بعض

أحلامها (٢٤)، ذلك أن انفتاح الذاكرة كان مقصورا على منتجات المنتهى من الشخوص فقط.

إن تعدد مستويات السرد، وتعدد تقنياته هو الذى أخرج (منتهى) من سياق (الحدوتة) إلى سياق (الروائية) التى تتكئ على (التداعى) أكثر من اتكائها على الترابط أو التسلسل، ومن هنا كان المتلقى فى حركة دائبة إلى الأمام وإلى الخلف إلى السطح وإلى العمق ليتمكن من ملاحقة الأحداث والإمساك بالخيط الذى يربط بينها بعد أن ألم بالرابط المكانى بداية من العنوان، فإذا استقبل المتلقى حكاية رشدى العائد من حرب فلسطين فى الصفحات الأولى من الرواية، فإن عليه أن ينتظر إلى صفحة ٢٠١ ليستكمل الحدث فى إطار الحضور من الشخوص بأعمارهم ومكوناتهم، وهى أعمار ومكونات تطورت وتغيرت تطورا كبيرا فيما بين المسافتين الطباعيتين، وعلى المتلقى أن يحتفظ بذاكرته نابضة بكل حدث برغم توقفه المؤقت حتى يستعيده الخطاب فى المساحة المناسبة للحكى لا لمنطق الزمنية. إن السرد مولع – فى كل مستوياته – باستحضار المتلقى، ليس كمستقبل فحسب، بل كمشارك فى إعادة إنتاج الملفوظ فى تجسيد حدثى أو شخصى، وربما لهذا مال السرد كثيرا إلى التعامل مع المحاكاة الصوتية لكثير من الظواهر لكى

يدفع المتلقى إلى معايشتها علىَ حالتها التنفيذية فى الواقع، فهناك محكاة صوت (الكارتة) والحصانين اللذين يقودانها : **«تذكر طه اليوم الذى قرر أن يغير حياته ويصبح تاجرا للحبوب، وعجلات الكارتة تقعقع تحت ثقل جسمه ... وتصاعدت الحوافر .. ترك ترك ترك»** (٧٣).

وعندما يستحضر الخطاب كفاح راضى الصياد وزوجته فى قاربهما الصغير يستحضر معهماصوت مجدافيهما : **«ثم أمسك سوطه ولسع السطح لسعة مباغتة تأوه منها النهر بعنف وصرخ وسط السكون، وترددت الآهات تطن فى الأعماق وتعصرها، فرت الأسماك، وألقت بنفسها إلى الشبكة، وعلا صوت الخشبتين أكثر طك .. ططك .. ططك .. ططك»** (٧٤).

وعلى هذا النحو التجسيدى تأتى محاكاة الضربات فوق المطارح ساعة الخبيز : **«تعالت الضربات فوق المطارح بهمة تخفى الحزن. ططا طك ططا طك طططا طك»** (٧٥) وكذلك صوت اللبن ساعة الحلب : **«دخل متولى ساحبا الجاموسة، فتحت الأبواب وتسربت نسمة هواء طرية أزاحت رائحة التخثر، وسمعت صوت اللبن فوق جدران المتارد : تش تش تش»** (٧٦)، وصوت ماكينة دش الفول : **«وسرعان ما سمع صوت مدشة الفول : تك تك تك .. تك، وتطاير الغبار حولها وتحركت عربة اليد**

الصغيرة تحمل الأجولة إلى المخازن : زع .. زع .. زززع»[٧٧].
وصوت الأوز : **«وارتكزت الأوزة حاجزة فراخها وراءها فى الركن البعيد، ذهب إليها، صاحت وهى تتراجع للخلف كاك .. كاك»** [٧٨].

إن حرص السرد على هذه الأبنية الصوتية هو نوع من مساعدة المتلقى فى إنتاج الواقع الروائى، أو دفعه إلى المشاركة فيما هو حادث لا فيما يمكن أن يحدث، لأن التنبؤ لم يكن من مهمة السرد بحال من الأحوال، وإنما هذا التنبؤ متروك للمتلقى إن شاء تعامل معه، وإن شاء أهمله.

(١٣)

لاشك أن دارس (منتهى) مهما أوغل فى دراسته، فإن شعورا مبهما يسيطر عليه، وهو أنه لم يبلغ من هذا العمل إلا الشىء القليل، فخصوبة العمل وعمق رؤيته يحتاجان إلى مجموعة دراسات، وبمناهج مختلفة، للكشف عن أبعاده الحقيقية، ونظامه الداخلى وشبكة علاقاته الواسعة التى تكاد تستغرق مرحلة كاملة من تاريخ مصر من خلال تاريخ المنتهى، دون أن يعنى ذلك أننا فى مواجهة خطاب تاريخى على أى نحو من الأنحاء، كما أن الخطاب يعيد إنتاج الواقع الاجتماعى بكل

تعقيداته دون أن يكون خطابا اجتماعيا على أى نحو من الأنحاء، بل إنه يعيد إنتاج الواقع الوطنى والحربى دون أن يكون خطابا منتميا لأى من الواقعين، وربما كان الواقع (الأسرى) أهم نواتج هذا الخطاب دون أن يكون الخطاب خطابا بيئيا على نحو من الأنحاء، لكن كل ذلك يعطى لهالة البدرى مساحة لها احترامها وأهميتها فى عالم الخطاب الروائى على وجه الخصوص، ويبشر بإنتاج قصصى وروائى له رؤيته المميزة، وأدبيته الرفيعة.

المنتجات النفسية لرواية الصحراء
قراءة أسلوبية فى (خباء) ميرال الطحاوى

(١)

يواجـهنا هذا الخطاب الروائى لميـرال الطحـاوى بمؤشــر إعلامى بالغ الدلالة هو (الخباء)، ذلك أن المؤشر يستحضر واقعا بعـينه له بعـده الزمنى الذى مـضى مـعظمـه، ولم يتـبق منه إلا مـجموعة ذكريات مازالت طازجة، وبما أن ما مـضى لا يمكن استرجاعه بحال من الأحوال، فإن المتاح هو إنتاج واقع آخر يناظره، أو لنقل إنه يطابقه، وعلى المتلقى أن يتـقبل عـمليـة الإنتاج، فإذا كان الإبداع يقدم مضمونا مضمرا فحواه : أنا أنتج واقعى الذى عشته، فإن المتلقى يجاويه - ضمنا - بقوله : وأنا أصـدق هذا المنتـوج، وافتـقـاد هذا التـجاوب بين الطرفين يفصل النص عن طرفيه الرئيسيين، ويدفع به فى إطار الغربة التى تبلغ درجة التوحش، فلا يألفه أحد، ولا يألف أحدا.

وهذا الواقع الذى ينتـجـه المؤشـر الإعـلامى، مـوغل فى خصوصيته، وموغل فى محليته، ذلك أن المردود المعجمى لدال

(الخباء) يستحضر عالم (البادية) بكل مكوناته المفارقة لعالم (الحضر)، إذ إنه يشير إلى نوع من المسكن الخاص الذى ينفر من الأطر البنائية التى تحاصر الإنسان فى جوفها المصمت الذى يعزله عن مباشرة الواقع الخارجى، صحيح أنه عزل مؤقت مرتبط بلحظة الاستقرار داخله، لكنه عزل أو عزلة على نحو من الأنحاء، أما (الخباء) فهو نوع من السكنى المفتوحة، سكنى بلا عوازل صماء، وإنما رقائق من الصوف أو الوبر القائمة على أعمدة تحفظ لها ارتفاعها عن الأرض، فهو نوع من (الاختباء) أكثر من كونه مكانا للسكن الثابت المستقر، وهو ما يوافق طبيعة حياة الأعراب التى لا تعرف الاستقرار.

وبما أن الواقع الذى أنتجه هذا الخطاب الروائى فيه طبيعة الاستقرار المنافى لطبيعة حياة البدو التى تعتمد الرحيل الدائم، فإن الحطاب يلجأ إلى عملية توفيقية. حيث يجاور بين (الخباء) و (الدار) المسكونة للحفاظ على جوهر الحياة البدوية التى لا تتقبل (الدار) والاستقرار إلا على نحو مؤقت .

إن تتابع إفرازات (الخباء) فى عالم (البادية) يحتاج إلى إطارين ملازمين هما : الزمان والمكان، لكنهما يحضران فى حالة انسياب يسمح (للأحوال) أن تتغلب على حضور الشخوص، (أحوال) التجرد من هوامش الحضارة، والإيغال فى

المعرفة الفطرية التى يتغلب فيها صوت الداخل النفسى، فينطلق فى ممارسات معقولة وغير معقولة، حتى تصبح الخرافة - أحيانا - أداة لربط الوقائع وتفسيرها، وهو ما سنلاحظه فى مناطق متعددة ونحن نتناوب متن الرواية.

إن حضور المؤشر الإعلامى (الخباء) على صفحة الغلاف جاء (مفردا) غير مركب، وبما أن الكلمة المفردة لا تفيد أصلا، فإنه من الضرورى التوجه إلى بنية العمق لجبر النقص التركيبى فى العنوان، وليس التوجه للعمق عملية تخمين، وإنما هى محكومة بمتن الخطاب الروائى جملة، إذ إن الدال قد تردد فى هذا المتن خلال بنية لغوية مكتملة خمس مرات، المرة الأولى كانت فى سياق الحديث عن (عودة الأب) من رحيله الدائم، وهذه العودة لا تكتمل إلا بحضور دال الخباء : **«بعد دقائق سيرتفع الخباء واسعا مفتوحاً، يسد الخلاء المواجه، وسوف تمتلئ كل شقوقه بالضيوف»** (صـ ٣٧) ، إن حضور الدال هنا قد استحضر معه شخصية رئيسية، هى شخصية (الأب) التى تجسد عالم البادية التى لا تعرف الاستقرار، ومن ثم كان ارتفاع الخباء لينزل فيه الأب، دون الدار أو البيت بدلالته المنافية لحياة البدو، وخلال هذا التردد الصياغى يمكن أن يطرح العمق استكمالا للمؤشر الاعلامى فى مثل : (ارتفاع الخباء).

المرة الثانية والثالثة يرد (الخباء) مرتبطا بشخصية إضافية طارئة على هذه البيئة، هى شخصية (مسلم)، - وسوف يتضح من سياق السرد أن هذه الشخصية تتبادل موقعها النفسى مع (الأب) - فعند انفتاح ذاكرة (سقيمة) على زوجها (مسلم) يرصد السرد هذا الانفتاح بقوله : **«تجر ساقيها وتحبو إلى الوهدة، وقد أقبلت الشمس الفتية لتجهز على فريستها التى حبت وتدحرجت وهى نصف غائبة عن وعيها، ولم تكد تزحف إلى فتحة الخباء حتي سقطت»** ص ١١٨. وهنا يستحيل (الخباء) إلى ملجأ لاحتواء الشخوص المدمرة داخليا وخارجيا، وهو ما نلاحظه فى المرة الثالثة، حيث تدعو فاطمة زهوة للهروب؛ وهو هروب داخلى - بالضرورة - المهم أن هذا الهروب سوف يفتح العيون على نقطة فى الأفق البعيد **(ربما يبرك جمل «مسلم» على باب الخباء، قد يفرد عباءته ويضمها)** ص ١٢٨.

ومن هذين الترددين تطرح بنية العمق استكمالا للعنوان قريبا من الاستكمال السابق، حيث يكون المؤشر هو (الخباء المفتوح).

أما التردد الأخير فيأتى فى حوار داخلى للساردة مع شخصية حاضرة فى السياق، لكنها غائبة عن هذا الحوار، هى شخصية (سردوب) إحدى العلامات فى بيت الأسرة، ومربية

فاطمة، ويقع هذا الحوار فى نهاية الرواية حيث يبلغ السرد قمة مأساويته فى دخول منطقة (النهاية) الاختيارية، وعندها تتخيل فاطمة وجود رغبة خفية عند سردوب لاستخدام شعرها فى صناعة (الخباء) كنوع من العقاب غير المباشر لتمردها الدائم : **(أعرف أنك تودين أن تنسجى منه خباء، وأن تظل فاطمة فى الظلام، لن أسلم لك ضفيرتى أبدا)**. ص ١٣٧.

إن هذه المتابعة لتردد دال (الخباء) فى متن الخطاب تقدم احتمالا بأن يكون العنوان : (فتح الخباء المرتفع المظلم)، وهذا الاحتمال يتوافق - إلى حد كبير - مع مسيرة السرد وتوجهاته وبخاصة فيما يتصل بالذات الساردة التى تسعى - دائما - إلى الخلاص، وهو ما سنلاحظه فى تحليلنا للرواية، ففتح الخباء معناه أنه كائن مهيأ لاستقبال مفردات الواقع - جملتها - الصغيرة والكبيرة، لكنه استقبال يقود إلى العتمة والضياع، وهو عكس المردود المعجمى لدال (الخباء).

ويلاحظ أن هذا الدال لا يعمل منفردا، بل إنه يستحضر عدة دوال بالتداعى الصوتى الناتج من التجانس الحرفى والصيغة الصرفية لتؤازره فى أداء مهمته، حيث يحضر دال (الخلاء) الذى تردد ثمانى مرات، منتجا نوعا من العدمية المطلقة، لأن (الخلاء) المكان الذى (لا أحد به، ولا شىء فيه)، كما يقول ابن

منظور، فظلمة الخباء تكتسب عمقا كئيبا من (الوحدة المطلقة)، فالسرد الروائى يتحرك من الفراغ والظلمة ليعود ويرتد إليهما، دون أن يأتنس بمفردات أو موجودات تزيل غربته الشديدة، وهو ما يعنى تفرغه تماما لمنتجات الخباء وملازماته من الخلاء، وهو خلاء يستدعى مادته (تخليت) ليؤكد خلوص السرد لهذه المنطقة فى محاولة لكشف أغوارها واستجلاء ظلمتها.

ويتنامى التداعى الصوتى إلى دال (الخواء)، تأكيدا للعدمية الممتدة، ذلك أن (الخواء) هو (الفراغ ما بين السماء والأرض) وهو مايشى بانفساح مساحة العدمية حول الخباء، متجاهلة ما يحيط به تنفيذيا من كائنات، ومن ثم يكون هذا الخباء ركيزة تفجر السرد حول هذا الواقع الرهيب، وقد تردد الدال خمس مرات متاوزيا مع دال (الخباء).

ويغيب التداعى الصوتى ليحل محله التداعى الدلالى فى استدعاء دال (الخيمة) الذى يجسد عالم الصحراء، وربما لهذا ارتفع تردده إلى ثلاث وعشرين مرة، وكثافة التردد تبدو محاولة للتعديل من إنتاجية دال (الخباء)، فالخيمة تكون - غالبا - للاستظلال الذى يمكن أن يئول إلى صلاحية للإقامة المؤقتة، وهو ما يعنى أن الجمع بين الدالين (الخباء - الخيمة) يكون البيئة البدوية بين حلها وترحلها.

إن مؤشرات العنوان بكل تداعياته الصوتية والدلالية يجعلنا في مواجهة أمرين.

الأول : انسحاق الذات المحصورة في بيئة بعينها لها قيودها الداخلية والخارجية التي يصعب، بل يستحيل الخلاص منها، ومن هنا يتحول هذا الانسحاق إلى فاعلية تدميرية تتوجه للداخل، لأن الخلاص الخارجي غير متاح، أو غير مسموح به، فالخلاص الداخلي هو المتاح الوحيد، وهو الذي انتهت إليه الرواية في دفقتها الأخيرة، كما سنعرض بعد ذلك.

الثاني : أن هذا التدمير الداخلي لم يكن عائقا أمام محاولة الذات استعادة توازنها – في بعض المواقف – وطرحه في مجموعة من العلاقات الخارجية غير المتوازنة وهذا التوازن المفقود كان يقود الذات الساردة إلى نوع من التضخم الذي يستحوذ على مراكز الإنتاج الحكائي، كما يستحوذ على بؤر التشكيل الواقعي، حتى ولو كان الاستحواذ مجرد سيطرة كلامية ليس لها مردود تنفيذي.

إن التضخم والاستحواذ سمحا للذات أن تنزل بنفسها العقاب الذي تختاره، وقد كان عقابا قاسيا، هو (بتر ساقها) الذي سعت إليه عن وعي أحيانا، وبدون وعي أحيانا أخرى، وهو

عقاب مواز لذلك العقاب الذى أنزله (أوديب) بنفسه عندما فقأ عينيه تكفيرا عن خطيئته بدخول منطقة المحرمات وزواجه من أمه، ولن نفيض فى هذا الأمر، وإنما نترك لتحولات السرد أن تفصح عنه، فنحن هنا لا نحب أن نستخلص معانى أو دلالات، وإنما مهمتنا تقتصر على مجرد فتح الأبواب لهذه وتلك.

(٢)

إن تجاوز المؤشر الإعلامى الأول الخارجى، يقودنا – بالضرورة – إلى المؤشر الإعلامى الداخلى المجاور لمتن الرواية :

(إلى جسدى .. وتد خيمة مصلوبة فى العراء).

ولا شك أن هذا المؤشر يمثل امتدادا للمؤشر الأول (الخباء) على نحو من الأنحاء، إذ بينهما مشاركة فى البناء الشكلى، فكلاهما يعتمد (الوتد) من ناحية، ويستحضر (العراء) من ناحية أخرى، لكن يلاحظ فى المؤشر الثانى أن (الجسد) يأتى كتحول (للخباء) فى المؤشر الأول، وهذا التحول لا يتم دفعة واحدة، وإنما يمتد التحول ليتخلل مجمل الخطاب، حيث يصبح (الجسد) منافسا (للخباء) فى إنتاج الحكائية، وربما يكون المؤشر العددى هنا أمرا ضروريا لتوثيق هذا التحول، فدال (الجسد) يتردد فى الرواية ستا وأربعين مرة مشحونا بالجوهر الروحى المتشكل فى

هيئة خارجية هى (الجسم) بماديته الخالصة، ويبدو أن وقوع الاختيار عى دال (الجسد) كان نتيجة لغوص السرد فى المفارقة الحادة بين الأنوثة والذكورة، لأن (الجسد) يكاد يلغى هذه المفارقة لتكون (الحيوية) وحدها مميزة الوجود البشرى، ومن ثم كان استحضار الشخوص يتم - غالبا - فى صورتها الجسدية، وبخاصة جسدية الذات الحاكية التى عانت من هذه المفارقة معاناة جارحة.

وقد جاء تردد (الجسدية) على النحو التالى :

١ - جسد فاطمة (الساردة) ١٢ مرة

٢ - جسد زهوة ٤ مرات

٣ - جسد الغزالة، وقد تم إسقاط اسم (زهوة) عليها ٤مرات

٤ - جسد سردوب ٣ مرات

٥ - جسد الجدة ٣ مرات

٦ - جسد سقيمة ٣ مرات

٧ - جسد ساسا ٣ مرات

٨ - جسد الأم (أم فاطمة) ٣ مرات

٩ - جسد الأب (أبو فاطمة) مرتان

١٠ - ومرة واحدة لكل من آن، صافية، فوز، دوابة، ظاظا، جسد أحد العمال - جسد الجمل - جسد الصحراء - ثم

(أجساد) خاصة بأهل البادية.

واللافت فى هذا الإحصاء، أن معظم الشخوص المحورية قد حضرت (بجسدها) بكل فاعليته التكوينية التى أشرنا إليها، باستثناء (مسلم) و (موحة) و (ريحانة) و (سماوات) شقيقة فاطمة من أبيها، لكن الشخصية المحورية الوحيدة من بين هذه الشخوص الغائبة جسديا (مسلم)، لكن السرد سوف يجبر هذا الغياب الجسدى لمسلم بالتدقيق فى وصفة الجسدى والنفسى كما سنعرض له فيما بعد.

الدال الثانى فى المؤشر الداخلى، دال (الوتد) الذى امتد تردده فى متن الخطاب ثلاث عشرة مرة، وهو تردد يرتبط بخط دلالى له حضوره الحاد فى السرد والحدث على سواء، ونعنى بذلك (إنجاب البنات) بوصفة إشكالية أصيلة فى هذه البيئة التى سيطرت على كثير من مناطق الخطاب السردية والحدثية، كما تحكمت فى علاقة الشخوص ببعضها صعودا أو هبوطا، رفضا أو قبولا.

ويلاحظ أن دال (الوتد) قد تحرك من وضعيته المرجعية الخاصة (بما يثبت فى الحائط أو الأرض من خشب ونحوه)، وهذا التحرك أتاح له أن يأخذ بعدا رامزا، إذ إن غالبية تردده قد ارتبط بالطبيعة الأنثوية وقيودها الوجودية والبيئية، وبخاصة

فى هذا المجتمع الذى يوازى بين (الولد) و (وتد الخيمة)، وقد ظهر هذا التوازى صراحة فى ملفوظ (الجدة) (جدة فاطمة) التى تحملت مهمة إنتاج رفض الأنوثة رفضا مطلقا برغم أنثويتها، يقول هذا الملفوظ : **(بيت بلا رجل، واحة بلا بئر .. أرض خراب، ما يقيم الخيمة إلا الوتد)** ص ٨٥، كما ظهر فى قول القائلين بأن (دواية) الزوجة الجديدة التى تزوجها الأب بعد موت الأم، سوف تنجب له البنين **(ويسكن الوتد فى الأرض العفية)** ص ٨٧.

أما غالبية التردد فد ارتبط فيه (الوتد) بقيود الأنثى خلال حادثة واضحة الدلالة، هى (قيد الفرخة – أنثى الصقر – بالوتد) ص ٢١، ٧٢، ١٠٥، ١٢٦، ثم ينتهى تردد هذا الدال فى إشارة تجمع بين المباشرة والرمز فى (ربط شعر فاطمة بالأوتاد) ص١٣٦

نخلص من ذلك إلى أن علاقة دال (الوتد) فى المؤشر الإعلامى الداخلى، بتردد الدال نفسه فى متن الخطاب علاقة تضاد، إذ إن (الوتد) فى العنوان الداخلى يتوحد بجسد الساردة التى تقمصت اسم (فاطمة) بينما ينفصل الوتد عن منطقة الأنوثة تماما فى متن الرواية، وكأن التوحد الذى جاء أولا كان يضمر أمنية مبهمة فى أن يتخلص جسد الراوية من أنثويته ليتمكن من أخذ موقعه الصحيح فى هذا الواقع الذكورى.

ثم يأتى الدال الثالث (خـيـمـة) الذى تسـرب من العنوان الداخلى، أو (الإهداء) الداخلى إلى متن الرواية ثلاثا وعشـرين مرة، وقد سبق أن تناولنا مهمته الإنتاجية التبادلية مع (الخباء)، أما الذى نضيفه هنا أن الدال قد تردد مشحونا بأبعاد هامشية عن (الضيا ع والجدب والخلاء والرحيل الدائم)، لكن يلاحظ أن الدال فى معظم تردده يكاد يبث دعوه خفية (للهروب والخلاص)، ينكشف هذا الخفاء فى دفقة تعبيرية واضحة الإشارة : **(الجبل عال، والشمس عالية، والنجم عال، والعصفور له جناحان.**

موجة أهرب معك ؟ ..... نهرب، هناك على كومة رمل، وربوة معطرة بعشب كليل نسرح، والخيام منضودة فى الساحة لها قمم خفيضة) ص ٢٥.

لكن الدال (الخيمة) لا تكتمل إنتاجيته إلا بملاحظة إضافية دال (الوتد) إليه، وهو ما يعنى انحصار مهمة الخيمة، وتوجه البؤرة الإنتاجية إلى (الوتد)، لأنه دون (الوتد) لا يكون للخيمة تحقق وجودى من نوع ما، وهنا تعود إلينا مهمة الوتد الإنتاجية وارتباطها بالمفارقة بين الذكورة والأنوثة فى هذه البيئة.

ويتأكد هذا المستخلص بالنظر فى الدال الرابع (مصلوبة) الذى يؤدى مهمة (الوصف) الملازم للخيمة، ودال (الصلب) لم يتـردد فى متن الرواية إلا مع (الفـرخـة المصلوبة على الوتد)

ص١١٥، كمؤشر على موقع الأنوثة الردىء فى هذا المجتمع البدوى، ومن ثم كان التطلع للخلاص، والخوف من هذا الخلاص فى الوقت نفسه، يمكن توثيق هذا الإدراك الذى رصدناه من خلال حوار موجز بين (فاطمة) و(زهوة) عند مشاهدتهما – الحقيقية أو الوهمية – للصقرة المربوطة فى الوتد أمام البيت :

«– نفكها ؟!.

لم تجب، حاولت الاقتراب، قالت سقيمة :

– طيرة جارحة.

لكنى لم أرها جارحة، كانت فرخة برية عجوزا، مكبلة مغلولة وعمياء .... اقتربت أكثر، كنت فقط أريد أن أجذب خيط جفنيها لأرى مقلتها، لكن زهوة أمسكت يدى وقالت :

لو رأت السماء ستجن .... دعيها» ص ٢١

إن الرمز هنا يكاد يفصح عن مرموزه مباشرة دون حاجة إلى تفسير أو تأويل، وبخاصة فى هذه الجملة الأخيرة : (لو رأت السماء ستجن)

أما الدال الأخير فى المؤشر الداخلى (العراء) فيكاد يحول خط المعنى الى أبعاد نفسية تتسرب فى جسد الرواية بداية ونهاية، إذ إن هذا الدال لم يتردد فى المتن إلا مرة واحدة مقترنا (بالأم) التى كانت مأساتها وخطيئتها فى (إنجاب البنات) وموت

البنين، وقد انتهت هذه المأساة إلى عزلتها الدامية حيث **(تسكن الحجرة الوحيدة فى العراء، صارت مأواها)** ص ٧١.

إن العراء فى المؤشر الداخلى يتوحد بالعراء الملازم للأم ليعلن - فى خفاء عن توحد فاطمة بأمها وما يترتب على هذا التوحد من تبديل وإحلال، إحلال فاطمة محل الأم لتكون - وحدها - منطقة جذب للأب، وهو ما سنزيده تفصيلا عند تناول مجموع الشخوص فى هذه الرواية.

(٣)

إن تجاوز المؤشر الإعلامى المزدوج يطرح على الدارس إشكالا مبدئيا، هو طبيعة الانتماء النوعى لهذا الخطاب، وذلك أن المتلقى لن يواجه عملا روائيا بالمعنى الحرفى لهذا المصطلح، كما أنه لن يواجه نصا شعريا بالمعنى الكامل لهذا المصطلح أيضا، وإنما يجد نفسه (فى منزلة بين المنزليتن)، ثم يزداد الإشكال تعقيدا عندما يواجه المتلقى باحتمال ثالث، إذ إن الخطاب يكاد ينتمى إلى نوع من (الترجمة الذاتية) لشخصية بعينها، فى بيئة بعينها، لكنها ترجمة تنحاز إلى الروائية فى إطارها العام، وتوظف أدوات الشعرية النثرية فى أبنيتها الداخلية، وهذا هو الذى دعانا إلى القول بأننا فى مواجهة نص متعدد الخواص،

برغم أن صفحة العنوان الخارجية تحمل مؤشرا إضافيا هو (رواية).

وسوف نتقبل هذا المؤشر - مرحليا - ونتابع مردوده فى مناطق الخطاب المختلفة، وبداية لن نواجه بحكاية فيها ما فى الحكاية من تمهيد وحدث وعقدة وحل، لن نواجه بشىء من ذلك، وإنما نواجه بسرد يتعلق بجزئيات قد تكون منفصلة فى مستوى السطح، لكنها تعود وتتكامل فى مستوى العمق لتنتج واقعا ذا ملامح خاصة، وربما لا يألف المتلقى العام هذا الواقع، لكن برغم عدم الألفة، فإنه يتجاوب معه بعمق، بل إنه قد يشعر - أحيانا - أنه أصبح جزءا من هذا الواقع، ومع إيغال المتلقى فى المناطق الحدثية، ومع زيادة تعرفه على الشخوص، فإنه من المحتمل أن يتصور توجه السرد إليه شخصيا، وهذا التصور يرجع إلى أن الخطاب لم يلجأ إلى تركيبات نفسية معقدة، وإنما اعتمد إنتاج مواقف وأحوال تختلط فيها الحقائق بالخيال، وعالم الحضور بعالم الغياب - لكنه (غياب) مرتبط بطبيعة هذه البيئة ومعتقداتها التى توظف الخرافة أحيانا، والأسطورة الموجزة أحيانا أخرى، وهذا وذاك يتعالى على الممكن والمستحيل - معا- لينسج خيطا حدثيا (مبعثرا) بعثرة فنية مقصودة لأنه يتعامل مع واقع بيئى، وربما كان هذا وراء ممارسة الشخوص - فى

الرواية – لأدوارها مستقلة ومتكاملة على صعيد واحد، فمن هذه الشخوص ؟ وما مهمتها ؟.

يقدم الخطاب الروائى لميرال الطحاوى ستا وعشرين شخصية محددة، الأسماء، وهذا التحديد الاسمى مقصود من الإبداع لتحقيق قدر كبير من الألفة التى يمكن أن تنشأ بين الشخصية والمتلقى نتيجة لتردد الاسم عليه مقترنا بوظيفة الشخصية، ومتلازما مع كثير من مواصفاتها الداخلية والخارجية، والمؤشر الإحصائى يمكن أن يكشف عن موقع الشخصية من الأحداث من ناحية، ومحوريتها أو هامشيتها من ناحية أخرى.

١ – سردوب (مربية فاطمة) تردد اسمها ١٠٦ مرة

٢ – فاطمة (الساردة) تردد اسمها ٨٥ مرة

٣ – زهوة (صديقة فاطمة) تردد اسمها ٧٨ مرة

٤ – صافية (شقيقة فاطمة الكبرى) تردد اسمها ٥٥ مرة

٥ – ساسا (عاملة فى بيت فاطمة) تردد اسمها ٥٤ مرة

٦ – موحة (عاملة فى بيت فاطمة) تردد اسمها ٣١ مرة

٧ – مسلم (أعرابى وافد على بيئة فاطمة) تردد اسمه ٢٩ مرة

٨ – فوز (شقيقه فاطمة) تردد اسمها ٢٦ مرة

٩ – سقيمة (زوجة مسلم) تردد اسمها ٢٥ مرة

١٠ – ريحانة (شقيقة فاطمة) تردد اسمها ٢٢ مرة

١١ –آن (سيدة أجنبية تتردد على بيت فاطمة) تردد اسمها ١٦ مرة

١٢ – سماوات (شقيقة فاطمة لأبيها) تردد اسمها ١٤ مرة

١٣ – دوابة (زوجة الأب) تردد اسمها ١٠ مرات

١٤ – أبو شريك (قائد قوافل الحجاج) تردد اسمه ٩ مرات

١٥ – حاكمة (جدة فاطمة) تردد اسمها ٨ مرات

١٦ – راحات (زوجة الأب الثانية) تردد اسمها ٧ مرات

١٧ – ظاظا (زوجة مسلم الأولى) تردد اسمها ٥ مرات

١٨ – راتبة مرتين

١٩ – منازع (زوج صافية) تردد اسمه مرتين

٢٠ – أما التردد مرة واحدة فقط تعلق بأسماء : مجلى – نايف – مازن – طلال – عدلان – سابق – سماوات (أم فاطمة).

ويضاف إلى هذا الإحصاء الاسمى، اسمان لحيوانين : (خيرة) اسم مهرة فاطمة وقد تردد سبع عشرة مرة، و (عساف) اسم كلبها وقد تردد ست مرات.

لكن هذا الإحصاء مضلل إلى حد ما، إذ إن (فاطمة) التى جاء ت فى المرتبة الثانية، سوف تتجاوز المرتبة الأولى تجاوزا حادا إذا لاحظنا أنها تقوم بمهمة (الساردة) الداخلية التى تنتج الحدث وتشارك فيه مشاركة إيجابية، وهذه المشاركة أتاحت لها

أن تحضر فى السرد بضميرها ألفا وخمسمائة وتسع عشرة مرة، سواء كان الضمير للمتكلم المفرد (أنا)، أو المحلق فى إطار جماعى (نحن)، أو المتحول إلى ضمير الغياب (هى)، أو ضمير الخطاب (أنت) وتنوع الضمير وجه السرد إلى منطقة (الإفضاء الذاتى) الخالص أحيانا، وعملية إنتاج الحدث أحيانا، لكنه لم يكن عائقا أمام خروج الساردة من الأحداث والمواقف لتوسيع دائرة رؤيتها وامتلاك قدر من الحياد فى تجسيد هذه الرؤية.

ولاشك أن تردد هذا الكم الهائل من ضمائر الساردة على مستوياتها المختلفة هو الذى رشح - عندنا - ميل الخطاب إلى منطقة (الترجمة الذاتية)، لكنها ترجمة لا تقترب- بحال- من (المذكرات الخاصة) أو حتى (العامة) لأن بناء السرد يتنافى مع ذلك تماما.

وهذا الإحصاء خادع من ناحية أخرى، لأنه غيب شخوصا محورية، أو جعل ترددها محدودا لا يتناسب مع وظيفتها الروائية - (فالأب) - مثلا - لم يحضر باسمه إطلاقا، فالمتلقى يدخل إلى الخطاب ثم يخرج منه دون أن يعرف اسمه، وكأن صفة (الأبوة) كافية لتكون علما على الشخصية، خاصة أن المألوف أن يتعامل الشخص مع أبيه بصفة الأبوة لا بالاسمية، فضلا عن أن صفة (الأبوة) مقصودة لأداء وظيفة نفسية سوف

تنكشف تدريجيا، وقد تردد دال (الأب) أربعين مرة أى أنه يمكن أن يحتل المرتبة السادسة فى قائمة تردد الأسماء

وما قلناه عن اسم الأب، يقال - أيضا عن اسم الأم، لذلك لم يتردد اسمها إلا عرضا، فبعد موتها، وزواج الأب من (دوابة) أنجب بنتا أسماها (سماوات)، وعندها أفصح الخطاب عن اسم الأم (سماوات)، وهو يعنى أننا فى مواجهة ساردة ليست على علم كامل بكل الحقائق، حتى إن الأحداث كانت تقدم لها (المعلومة) عن طريق الصدفة. وقد تردد دال (الأم) إحدى وثلاثين مرة، أى أنه يمكن أن يحتل المرتبة السابعة فى قائمة الشخوص.

وكذلك الأمر بالنسبة للجدة (حاكمة) فقد تردد اسمها ثمانى مرات فقط، وهو تردد محدود لا يتناسب مع وظيفتها داخل الخطاب، لكن هذه المحدودية تزول عندما نلاحظ أن دال (الجدة) قد تردد خمسا وثلاثين مرة ليكون مجمل ترددها اثنتين وأربعين مرة، وهو تردد يسبق مرتبة الأب والأم فى قائمة تردد الشخوص.

(٤)

إن قائمة تردد الشخوص يدفع (بفاطمة) لتحتل الأولوية المطلقة لا بوصفها (الساردة) التى تمتلك زمام القص، لكن

بوصفها المنتجة الأولى لمجموع الأحداث، والمشكلة لعناصر الحبكة، واستقبال الخطاب فى أفقه المباشر يؤكد أن فاطمة كانت نقطة الثقل التى تدفق منها وبها السرد وتحرك أماما وخلفا فى حرية كاملة، موغلا فى مرحلة زمنية مبكرة، لأن السرد بدأ زمنه من سن الخامسة، وهى السن التى يتغلب فيها الوعى على اللاوعى ويطويه فى غياهب الظلمات، ومن منطق السرد يمكن أن نستنتج أن هذا (اللاوعى) قد اكتنز بكم هائل من (عشق الأب) أولا، ثم اكتنز الوعى بكم هائل من الإحساس (بالحصار) ثانيا، حصار فى بيئة بدوية تحكمها قيود قاسية، ثم بين الوعى واللاوعى يأتى الإحساس (بدونية الأنثى) فى مجتمع ذكورى ثالثا.

إن حب الأب، أو قل عشقه، قد ولد رغبة ضدية فى (رفض الأم)، أو السكوت عنها فى أحسن الاحتمالات، وبرغم أن السرد كثيرا ما كان يصور قلب فاطمة ممتلئا بالأسى على هذه الأم، برغم ذلك فإن البناء العميق لهذا السرد يكاد يفرز نوعا من الراحة لمرضها وعجزها، لأن هذا وذاك يتيح لفاطمة أن تحتل منطقتها التى أفصحت عنها صراحة فى قولها للأب : **(سأبقى معك، لن أتزوج غيرك)** ص ٣٩، بل إنها ترصد - فى سذاجة بالغة - علاقة الأب بالأم جنسيا، على أنها محاولة (قتل)،

فاللاوعى ينقل الفعل الحياتى إلى فعل تدميرى، واللافت هنا أن هذا الفعل التدميرى قد اقترن بالإصرار على حب الأب، تقول الساردة فى صياغة مليئة بالحب الناعم (**وبدأت أصابعى النحيلة تتخلل شعراته بمحبة : آه لو لم تكن خنقتها بيديك، مرة رأيتك، ومرات حكتها لى ساسا، لكنت وضعتك فى حبة عينى، لكنى برغم ذلك أحبك**) ص ٨٦، فليس من المألوف فى علاقة الابنة بالأب (أن تتخلل أصابعها شعراته)، وليس من المألوف أن يتم التعبير عن مشاعر الحب للأب (بوضعه فى حبة العين).

وواضح خلال طرح السيرة الذاتية لفاطمة أنها تعمدت إنزال العقاب بنفسها، وهو عقاب بدأ مخففا، ثم استمر يتصاعد حتى وصل إلى (بتر ساقها)، إذ بدأت محاولة إيذاء الساق فى مرحلة الطفولة ص ٣٤، وتحول الإيذاء إلى نبوءة بالإصابة عندما تقول : (أجر قدمى وأعود) ص ٢٦.

وهو التعبير نفسه الذى رددته بعد الإصابة (**أجر قدمى وأعود**) ص ٣٥.

ثم تتنامى عملية الإيذاء الذاتى فى محاولة (القفز من نافذة إلى نافذة) ص ٣٥، ثم وضع الساق فى الأربطة ص ٨٣، ٤٥، ٤٨، ٥٣، وكأنما الساردة كانت تتمتع - داخليا - برصد أوجاع ساقها، حتى إذا ما قاربت الساق على الشفاء، تعمدت فاطمة

تجديد الإصابة بالنوم أحيانا (على فرع الشجرة) الذى ترتب عليه السقوط وإيذاء الساق – دون بقية الجسد–، وهو إيذاء لم (تنفع معه اللفائف وحضر من يجبرها وسط الصراخ) ص ٨٨، ومع تجديد الإصابة استحقت فاطمة لقب (العرجاء) الذى أطلقته عليها جدتها. **(وصار اسمى لديها العرجاء ... العرجاء ذهبت، العرجاء قامت، حتى دواية صارت تستخف هذا اللقب، تناديني وتضحك، كأنها مقالة لطيفة مضحكة)** ص ٨٨. فلا معنى لتكرار هذا اللقب على هذا النحو إلا إذا كان له نوع قبول عند فاطمة.

إن إصابة الساق قد وجهت الحدث لتغيير البيئة المكانية، حيث انتقلت فاطمة إلى بيت (آن) هذه السيدة الدخيلة على عالم البدو، لكى يتم علاج هذه الساق، وهنا يستعيد السرد اعتزاز فاطمة بلقب العرجاء : **(أنا فاطمة المشئومة العرجاء)** ص ٩٨، وتم توثيق اللقب بعد العجز عن العلاج و (بتر الساق) : **(صرت العرجاء، ولا حيلة لى فى دفع اللقب)** ص ١٠٤

إن إصابة الساق وبترها أصبح لازمة تعبيرية تتردد لأدنى مناسبة، وتتردد بلا مناسبة، وقد تناول السرد ذلك سبعا وثلاثين مرة فى مجمل الرواية، وعدد صفحاتها الخالصة للطباعة لا يزيد عن سبع وتسعين صفحة، بالإضافة الى تردد صفة (العرج) ذاتها تسع عشرة مرة، فيكون مجموع التردد ستا وخمسين

مـرة، أى أنه كل صـفـحـتين تقـريبـا لابد وأن يتناول السـرد هذا الأمر على نحو من الأنحاء، مما يرشح ادعاء نا عن أن الإصابة قد استحالت إلى مؤشر نفسى يؤكد الرغبة فى إنزال العقوبة بالنفس قصديا للتكفير عن فعل مضمر فى اللاوعى، لكنه ظهر تلقائيا فى مجموع هذه المؤشرات الصياغية التى رصدناها، والتى ازدادت وضوحا بعد تحول الأب إلى حب (سماوات) التى أنجبها من زوجته الجديدة (دوابة)، فعندما تلحظ فاطمة تحول الأب بكل عواطفه إلى الابنة الجديدة تتمزق داخليا وخارجيا : **أبكى الآن بشدة، وأتشرب دموعى، هل انتهت فاطمة تماما؟ حتى عيناك لم تعد تريانى، لماذا تهجر محبوبتك ؟!** ص ١٣٤.

ويتأكد هذا المؤشر النفسى العميق عندما يتلازم (حب الأب) مع (السقوط فى البئر) فالصياغة فى الفقرة السابقة تنتقل - دون مبرر سياقى - من (هجر المحبوبة) إلى قولها : **(أشرد فى البئر وعلى السلمة أنتحب)** ص ١٣٤، وهذه البئر كانت ممثلا لمخزون أحلام فاطمة فى كثير من المواقف : **(فأركض وأركض، ثم أسقط فى بئر بلا قرار، وأظل أشعر بالهبوط، وجسدى يهوى بحدة فى البئر)** ص ١٩، ثم يقول السرد فى موقف آخر : **(أضع رأسى قليلا لأغفو، أشعر أنى أسقط فى بئر بلا قرار وأظل أهوى وأهوى)** ص ٢٣، وحلم السقوط فى البئر - كما يؤوله

فرويد – رمز واضح للسقوط فى الخطيئة، وأولها الحب المحرم.

وتنامى هذا البعد النفسى المعقد يدفع الساردة – بلا وعى، أو بوعى– إلى التوحد بالأم، واحتلال منطقتها بالنسبة للأب، وهو ما نلاحظه فى نوع من الرضى (بموت الأم) الذى لم يترك أثرا حقيقيا ليتيح لفاطمة أن تتابع اللهو مع (زهوة)، فما إن يفرغ السرد من رصد مظاهر الحزن الصناعى على موت الأم، ورصد أثره العابر على فاطمة حتى يتحول سريعا لرصد العبث مع (زهوة) فى (البئر)، يقول السرد على لسان فاطمة : **(العديد صداه يضرب فى أذنى، فأبكى وأنعس، وتبكى زهوة معى تقول : إن الأحزان مقسومة، وتصحبنا الجنية للبئر، نرف فى درجاته، وتضحك، فتصبح لضحكتها ألف صوت)** ص ٧٦، نلاحظ كيف أن الأحزان تتوقف عند (أذن) فاطمة، وأن البكاء كان مجرد فعل تلقائى لا يعبر عن حزن حقيقى، كما نلاحظ أن ضحك زهوة كان البديل العميق (لضحك فاطمة)، وأن نزول البئر كان مؤشرا رمزيا على السقوط فى الراحة بموت الأم.

وتتأكد الرغبة فى احتلال منطقة الأم عندما تسعى فاطمة للاستحواذ على (غرفة الليمون) لتكون مقرا دائما لها، وهى الغرفة التى ماتت فيها الأم : **(اخترت غرفة الليمون، وسكنت إلى نفس الفراش الذى ماتت عليه)** ص ٨٧، إن فاطمة اختارت غرفة

الليمون برغم كراهيتها لها، وهو تناقض لا يحله إلا ذلك التفسير التأويلي الذي طرحناه، نلاحظ هذه الكراهية في قولها : **(أبكي كثيرا في أحضانها - أي أحضان سردوب - أقول لها لا أريد أن أرقد هناك ... في غرفة الليمون ... لا أطيق البيت يا امه سردوب)** ص ٨٩.

ولم يكن التوحد بالأم محصورا في هذا الإطار المكاني، بل إن التوحد يدخل منطقة الشخصية ذاتها، شخصية الأم التي سيطر عليها (الحزن) وألزمها (الصمت)، وهي سيطرة صاحبت الأم طوال حضورها في خيوط السرد، ومن ثم سعت فاطمة للدخول في هذه الدائرة المزدوجة، تقول : **(أنا حزينة يا أبي ووحيدة ويائسة، وأدور في الخلاء ..... هل أقول له ذلك ؟ هل يفهمني ؟ .... ! استهوتني لعبة الصمت، ماذا لو كففت عن الكلام ؟!)** ص ١٢٥ - ١٢٦، إن الدفقة التعبيرية تخفي سؤالا حاضرا أو بمعنى أدق : تسكت عن السؤال الطبيعي لمضمون هذا الكلام، وهو: هل أصلح بذلك أن أكون بديلا للأم ؟.

إن هذا الإبدال والإحلال يتحقق صراحة عندم تلحظ فاطمة أن سماوات ابنة دوابة قد احتلت منطقة الاسمية للأم الميتة (سماوات)، وهي أولى بهذا الاحتلال : **(تأملت وجهها أكثر .. هل تشبهين أمي حقا يا سماوات، أو يا بنت يا نومة يا صغيرة،**

ولماذا لا أشبهها أنا ؟! أنا صرت أشبهها تماما، أنا الآن أدخل صومعة نشيجها وصمتها، وعيونها المتورمة) ص ١٣٣.

إن التوحد - فى المفهوم النفسى - يكون للحب الشديد، أو للكره الشديد، لأن التوحد نوع من المواجهة التعويضية للإخفاق فى رغبات بعينها، وغالبا ما تكون رغبات محرمة.

إن فاطمة التى توحدت بالأم هى فاطمة التى توحدت بالأب، ودخول منطقته، وبخاصة بعد بلوغه مرحلة الشيخوخة والعجز، ويصل التوحد إلى الملفوظ اللغوى ذاته، فعندما تسكن فاطمة (غرفة الليمون)، وترفض أختها صافية هذا التصرف منها قائلة: **(كيف تنام فى جحر فئران فاطمة بنت الأجاود)** ؟. أحسم صراخها : **(البيت ضيق والغرف مسكونة بالأرق)** ص ١٢٥، إن هذا الملفوظ هو بعينه ملفوظ الأب عندما يبرر رغبته فى النوم خارج الدار فى (الخباء) الذى يعد له بعد عودته من كل رحلة ص ١٢٣. كما يدخل التوحد دائرة جديدة عندما يرصد السرد حالة الأب و (هو يعكز على كتفها - أى سماوات - يمشى وتسنده فيطبطب على ظهرها ويهتف : **(ماسند عودك مثل عضمك)** ص ١٣٥، إن هذا (العكز) هو الخط الأثير الذى احتلته فاطمة قبله، وأدخلته فيه بعدها.

إن مجموع هذه المستخلصات النفسية التى عرضنا لها تبدو

- في الظاهر - بعيدة عن المنهج الذى نلتزم به فى كل إجراءاتنا التطبيقية على النصوص الأدبية عموما، وهو المنهج اللغوى الذى لا يعرف إلا الصياغة مدخلا للأدبية، لكن التأمل المنصف يدرك أن هذه المستخلصات لم تبتعد عن المنهج، لأن هذا المنهج يرفض أن يدخل إلى رحاب النص بمسلمات نفسية أو غير نفسية، وإنما يقبل أن تطرح الصياغة نفسها ما تشاء أن تطرحه من أبعاد نفسية أو غير نفسية، على معنى أن مهمة التحليل - هنا - كانت مجرد فتح الأبواب لينطق المعنى بكل أبعاده.

(٥)

الركيزة الثانية التى تفجرت من الذات وتسلطت على السرد ووجهت حركته لإنتاج الحبكة، هى (الحصار) حصار الذات فى إطار بيئة ذات تقاليد وأعراف جامدة لا يمكن الإفلات منها إلا بمجاهدة نفسية، لأن المجاهدة التنفيذية غير ممكنة، أو غير مسموح بها.

لقد أنتجت الصياغة هذا الحصار بداية فى تردد مجموعة دوال من طبيعتها المرجعيه أن تنشئ عازلا ماديا ومعنويا، وربما كان دال (الباب) أكثر الدوال تأثيرا فى إنتاج هذا الحصار، وقد تردد خمسا وخمسين مرة، بمعدل دال واحد كل صفحتين

تقريبا، وهو ما يعادل تردد دوال (إصابة الساق) وهذا التردد الأخير يشارك فى تأكيد (الحصار)، وإعطائه بعدا جسديا، بجانب الحصار الخارجى معنويا وماديا، وقد جاء تردد دال الباب على النحو التالى :

الباب المغلق : ٢٤ مرة

الباب المفتوح : ١٨ مرة

الباب الموارب : ١٠ مرات

الباب مطلقا : ٣ مرات

ويلاحظ فى هذا التردد أن الغلبة كانت (للإغلاق)، أما الباب (المفتوح) فإن فتحه كان يتم لاستقبال الأب عند عودته من رحلاته، أو استقبال الجدة، أو لخروج ودخول العاملات، أو فتح باب غرفة الأم لدخول الأب إليها، أو لتقديم الطعام لها ص ٢٧، أو لدخول الجمال وخروجها ص ٣٥ أو فتح الباب فى بيت (آن)، أو فتح الباب فى منزل صافية وفوز بعد زواجهما. والمرة الوحيدة التى فتح فيها الباب لفاطمة كان بهدف نقلها من حصار البيت إلى حصار أشد قسوة، وهو ما يتردد فى ملفوظ الجدة : **(عرجاء ممسوسة، تعكز فى الليالى وتفتح باب دارها، وتبيت فى الشقوق المسكونة، يا حفيظ يارب)** ص ٤٨.

أما تردد (الباب الموارب)، فهو تردد مما يمكن أن ينحاز إلى

الإغلاق على نحو من الأنحاء، وكذلك تردد (الباب) مطلقا دون تحديد بالفتح أو الإغلاق، مما يعنى أن الإغلاق هو سيد الموقف الصياغى، كمؤشر على الحصار المكانى الذى يعزل فاطمة عن العالم الخارجى، وهو عزل ينسحب على البيت والبيئة البدوية معا.

إن (إغلاق الباب) أو (الباب) عموما يستحضر معنى (الحصار) أو (الانحصار)، لكنه - على التداعى الضدى - يستدعى - أيضا - (الهروب) أو (الخلاص)، وفكرة (الخلاص) ظلت تداعب الساردة منذ بداية الحكى، إذ تبدأ الرواية بقول الساردة : **(كلما أغمضت عينى وجدتهم، كلما أسلمت خصلات شعرى (لسردوب) بيدها الحانية، تحركوا أمام مقلتى بهدوء، كأنى أقفز السور العالى، وأعبر فضاء البيوت، والجدران الطينية الواسعة، وأخرج من دوار إلى دوار، ثم أصل إلى المنحدر، فأجد العشب والجبل والتلال الخفيضة)** ص ١١، وفى الصفحة التالية يأتى التصريح بفكرة الهروب : **(عاودتنى فكرة الهرب)** ص ١٢. ثم يعمد الحكى إلى استحضار معادل يجسد هذه الرغبة الملحة هو (الكلب عساف) :**(عساف يروح ويجىء، ثم ينبش بساقيه تحت عقب الباب بشراسة، هل أنت أيضا تود الخروج يا عساف؟)** ص ٢٧، إن حركة عساف تمثل المثير الإيجابى لفاطمة

حتى تتحول رغبتها من السلب إلى الإيجاب : **(عساف يطارد القطة التى تتلفت حول غرف الكرار، يلهث وراءها – وهى تنظر – من غصن إلى غصن، وتخرج بين نباحه ومموائها، ينبش تحت عقب الباب، إلى متى تظل تنبش ؟! ينبش قليلا ثم يدخل رأسه ويحنى ظهره ويخرج ...... ينبح بالخارج ويعود من نفس الحجرة، هاقد أفلحت أخيرا فى الفكاك، أهبط بسرعة، أمد رأسى، مازالت الحفرة ضيقة، أمد ساقى، لا أستطيع، أنبش بأظافرى، وأحنى قدمى، لا شىء غير خدوش ساقى وصراخ صافية»** ص ٣٢، ٣٤. إن إصابة الساق لم تزد فلاطمة إلا إصرارا على الهروب والخلاص، حيث توجه حديثها إلى مهرتها خيرة **«حين تطيب ساقى سأرمح بك، سأفتح الباب ونهرب»** ص ٩٧.

واللافت أن دال (الباب) يفقد فاعليته الحصارية تماما قرب نهاية السرد، بعد أن تم استبدال الحصار الكلى بحصار جزئى أشد وأنكى، هو حصار العجز البدنى بعد (بتر الساق)، ساق فاطمة الذى ترتب عليه دخولها منطقة الوحدة المظلمة، تقول الساردة مازجة بين الحكى الداخلى والوصف الخارجى : **(الليل موحش كما هو، لا أحد فى الكون غيرك يا فاطمة، وحيدة، والحياة موحشة، الضجيج يسكن، والباب موارب، كفوا عن غلقه**

وفتحه، وسقطت مغاليقه، وحافته تتعثر في التراب، فيظل مواريا في الليل والنهار، أهرب، أين أهرب ؟ أعكز فقط) ص ١٢٦.

إن الباب يصل إلى ذروة فاعليته السالبة عندما يدخل دائرة (الاختيار) على معنى أن فاطمة هي التي تغلق الباب باختيارها، والصوت الآخر هو الذي يطالبها بفتحه، فالحصار تحول إلى حقيقة الوجود مع الباب أو بدون الباب، إن صوت الآخر هنا هو صوت الأب الذي يطالب فاطمة بفتح الباب، لكن هذا الصوت أصبح مفرغا من دلالته الحقيقية : **(أنا لا أطيق صوت الرحى الملعونة ولا صوته حين يقول : لماذا لا تفتحين باب غرفتك يا فاطمة ؟ لماذا لا تسندين على عكازك ؟!)** ص ١٣٦، ١٣٧.

إن التداعي الدلالي الذي كان يتحكم - أحيانا - في تنمية السرد قد ربط (الباب) (بالحصار)، وربط (الحصار) (بالهروب والخلاص)، ثم ربط كل ذلك بعالم (الحزن) وغرسه في لحظة زمنية بعينها هي لحظة (الليل المظلم)، وتبدأ فاعلية هذه اللحظة مع (غروب الشمس)، وكأن اختفاءها هو مؤشر غياب الأمل في الخلاص، ويقول السرد على لسان فاطمة : **(حين تبدأ الشمس الاختفاء، أشعر بالتعاسة)** ص ٧١، ويوغل السرد في كشف أبعاد هذه اللحظة المرهقة، من حيث استحالت من لحظة للنوم إلى لحظة للأرق : **(أغمض عيني لكن النعاس لا يهبط، بل يهبط**

الأرق .... كنت في البداية أخاف العتمة والصمت والسحالي التي أراها في النهار خلف الصوامع تتلمظ بشره، وتختبئ في الشقوق، وأخاف نباح عساف وعواءه، وأخاف نقيق الضفادع الذي كان يأتي من بعيد، من الأرض المزروعة خلف البيت، ولكن الأرق يأكل المخاوف، والنوم ملىء بالكوابيس، والعتمة وشاح) ص ٣٢، إن الأرق لا يزيل المخاوف تماما، بل إن الخوف يحافظ على حضوره مع الليل بشكل لازم : «الليل يخيفني» ص ٤٦، بل إن الآلام الحقيقية لا تستيقظ إلا في الليل : **(سبعة جروح تبكي في الليل وتوقظني)** ص ١١٥، ومن هنا يصبح الليل منطقة زمنية صالحة للبكاء : **«أبكي في الليل»** ص ١٠٤ **(أبكي بشدة، وأتشرب دموعي ...... أنتحب حتى يسقط الليل)** ص ١٣٤.

ويستمر التداعي الدلالي فاعلا ليستحضر دالا بالغ التأثير على مستوى الخطاب كله هو دال (الشعر) حيث يربط السرد بين (طول الشعر)، وارتفاع درجة (الحصار)، وقد بدأ الدال تردده من الصفحة الأولى حتى أخر صفحة في الرواية، وقد بلغ تردده خمسا وستين مرة، على النحو التالي :

شعر فاطمة	٤٢ مرة
شعر ساسا	٧ مرات

شعر سقيمة	٤ مرات
شعر زهوة	مرتين
شعر آن	مرتين
شعر ظاظا	مرتين

ومرة واحده لشعر صافية ومسلم والأب والأم والجدة، وضيوف آن.

إن المرة الأولى التى حضر فيها (شعر) فاطمة خلال السرد حضر وسط صياغة تمثل حافزا للخلاص، وقفز (الأسوار) : **(كلما أغمضت عيني وجدتهم، كلما أسلمت خصلات شعرى (لسربوب) بيدها الحانية، تحركوا أمام مقلتى بهدوء، كأنى أقفز السور العالى)** ص ١١.

ويتحول هذا المؤشر الصياغى تدريجيا ليتلازم طول الشعر مع تكاثر الأحزان، وتزايد الحصار **(شعرى الآن أصبح أكثر استطالة، كل يوم ينمو وينمو، وتستطيل الضفائر وسط صراخى وصافية تمشطه، والليل طويل، والشجرة لا تكشف إلا الفضاء والأرض الخربة، نقيق الضفادع يصبح إيقاع طبل ينقر حزنى)** ص ٧٨.

ثم يدخل (الشعر) إلى أضيق مناطق الحصار وأشدها كآبة (غرفة الليمون)، الغرفة التى شهدت موت المواليد من الذكور،

غرفة موت الأم، **(أبكى كثيرا فى أحضانها، أقول لها لا أريد أن أرقد هناك فى غرفة الليمون .. لا أطيق البيت يا امه سردوب، تمسد شعرى بكفيها وتكفكف دمعها.)** ص ٨٩ والملاحظ أن طول الشعر يبلغ أقصاه بعد (بتر ساق) فاطمة، وعودتها إلى بيتها، حيث تقول لها سردوب : **(ياه شعرك استطال يا فاطمة، استطال جدا، يقلبون فى ضفيراته المطوية التى تجرجرت على الأرض خلفى)** ص ١١٦، ١١٧.

وطول الشعر يعطيه صلاحية التحول إلى وسيلة قيد وأداة تعذيب على صعيد واحد : **(لا تلمسينى يا سردوب، إنى أكرهك، وأكره سماوات، وأكره (راحات)، أكره كل شيء، لماذا تجنبوننى من شعرى بالليل ؟ لماذا تشدون خصلاته على الأوتاد الصغيرة؟ لماذا تعلقوننى من جدائلى)** ص ١٣٦.

ويصل الشعر إلى ذروة فاعليته فى نهاية السرد حيث يرتبط بالمؤشر الإعلامى الخارجى (الخباء) وحيث تتجلى رغبة الواقع حول فاطمة للإبقاء عليها فى هذه البيئة، بل التوحد بها، إذ يتحول الشعر ليكون وسيلة صناعة الخباء، فعندما تطلب سردوب من فاطمة أن تنام، ترفض قائلة : **(لا لن أنام .... أعرف أنك تودين أن تنسجى منه خباء، وأن تظل فاطمة فى الظلام لن أسلم لك ضفيرتى أبدا)** ص ١٣٧.

إن هذا الحصار لا يعنى عالم الوحدة والقهر فحسب، بل يعنى عالم الرعب والتهديد الدائم، ومن ثم فإن التداعى يستحضر مؤشرا إضافيا محدود التردد، لكنه بالغ الدلالة فى تشكيل هذا الواقع المفزع، وهذا المؤشر يتجسد فى دال (الطريشة) الرملية العمياء التى لا تقتصر مهمتها على إثارة الرعب، بل تؤدى مهمة أساسية فى إنزال العجز بأهل البادية، وغالبا ما يكون ظهور الطريشة مع (الليل) و (الحزن)، تقول الساردة : **(أبكى فى الليل، أرى طريشة تطارد زهوة، وهى تصرخ، صغيرة ورملية وعمياء، يسمع صفيرها الرعيان فينكمشون، وتسمعها الصحراء فتبتهل، تراها تطير فى السماء وتحط، وبعدها تطير الأجساد : كف، رسغ، قدم ساق)** ص١٠٤.

ومن هنا لم يكن غريبا أن يكون ظهورها مقترنا ببتر ساق فاطمة:**(الطريشة الرملية العمياء تصفر، يبترون ساقى)**ص١١١.

ويستمر تردد هذه الطريشة إلى نهاية السرد، حيث يوظفها لإنتاج الموت الاختيارى، بوصفه أداة الخلاص الوحيدة المتاحة فى هذه البيئة القاسية : **(سأموت يا سربوب، فقط أبعدى يديك عن شعرى. هذا الصفير الأسود يحاصرنى، عمياء رملية يسمع صفيرها الرعيان فينكمشون، وتسمعها الصحراء فتبتهل، تراها تطير فى السماء وتحط تعالى تعالى. هل أنت خائفة، لا لن**

أقتلك، فقط اقفزى وبين عينى ادفقى سمك). ص ١٣٧ .

إن هذه الفقرة الموجزة تكاد تلخص محور (الحصار) بكل هوامشه (الشعر) (الصحراء) (الطريشة) ثم (الموت الاختيارى) الذى يتمثل فى دعوة فاطمة للطريشة أن تدفق سمها بين عينيها، فالموت يحضر – غالبا – كعنصر طارئ ليس له طبيعة ترددية لافتة فى مجمل الرواية، وحتى عندما يتردد يأتى ملخصا تلخيصا شديدا، وغير مؤثر فى تغيير مجرى الأحداث، أو نقلها من مستوى العمق النفسى، كموت الأم بالنسبة لفاطمة، وفيما عدا ذلك يأتى على النحو الذى لاحظناه، موت سقيمة زوجة مسلم، وموت الجدة فى الحجاز، واختفاء مسلم اختفاء شبيها بالموت، ثم موت المواليد من الذكور، وهذا الموت الأخير هو الذى يقودنا إلى الركيزة الثالثة (عالم الذكورة).

(٦)

إن الخط الأول (حب الأب)، والخط الثانى (الحصار) يتدخلان فى تشكيل الخط الثالث، أو الركيزة الثالثة، (خط الذكورة) أو (خط الأنوثة)، فكلا الأمرين يتحدان فى تحديد مكانة الأنثى وموقعها من الرجل فى هذا المجتمع البدوى الذى لا يعترف بالإنجاب الحقيقى إلا إذا كان إنجابا للذكور، ومن هنا

كان (حب الأب) نوعا من الهروب من منطقة الأنوثة، والتوحد بمنطقة الذكورة، وإذا كان (الحصار) الذى تابعناه قد ارتكز على ظواهر خارجية - فى الغالب - فإن هناك حصارا آخر يعادل هذا الحصار أو ربما يتفوق عليه، هو الحصار فى منطقة (الأنوثة) المرفوضة. وقد سكنت فاطمة هذه المنطقة وعانت مرارتها النفسية. وحاولت - حكائيا - أن تتغلب عليها بتشكيل واقع أنثوى تكون الغلبة فيه للمرأة، سواء أكان ذلك بحضورها الكثيف أم كان بفاعليتها الإنتاجية المؤثرة.

إن مجموع الشخوص التى ترددت بأسمائها فى الرواية قد بلغ ستا وعشرين شخصية، منها سبع عشرة شخصية من الإناث، ومعظمها شخوص مؤثرة فى إنتاج الحدث وتشكيل الحبكة، بينما نلحظ أنه من الشخوص الذكور تتردد أسماء بلا أثر إنتاجى على الإطلاق مثل : مجلى - منازع - نايف - مازن - طلال - عدلان - سابق، ولا يتبقى من الشخوص المذكرة المؤثرة فعلا إلا مسلم وأبو شريك، بالإضافة إلى شخصية ثالثة محورية لم تذكر باسمها هى شخصية الأب، فالغلبة الكمية كانت لعالم الأنوثة، كما أن مؤشر كثافة التردد يجعل الأولوية للشخصيات الأنثوية، فشخصية الأب تأتى فى المرتبة السادسة، وشخصية (مسلم) تأتى فى المرتبة التاسعة، وشخصية (أبو

شريك) تأتى فى المرتبة السادسة عشرة.

بل إن الشخصية التى تمتلك حق السيطرة والتوجيه فى بيت فاطمة، شخصية أنثوية (الجدة)، وربما كان اختيار المؤشر الاسمى الدال عليها (حاكمة) يحمل - ضمنا - علامة سيميولوجية على وظيفتها الروائية، التى تكاد تتركز على رفض (الأنوثة) رفضا مطلقا، فضلا عن امتلاكها القدرة التنفيذية التى يفترض أن يمتلكها الرجال، فهى التى تعطى الموافقة المبدئية على زواج أختى فاطمة (صافية وفوز) دون الرجوع للأب، وهو مسلك لم يرفضه الأب، بل تقبله على أنه شىء مألوف.

فعند عودة الأب من إحدى رحلاته المتكررة، تقول له الجدة - فى لغة مفعمة بالنفور من الأنوثة بحسبها فضيحة يجب الخلاص منها :-

(خلفة السوء التى ابتليتنى بها جاء تها الأكفان وأنت هارب فى الفجاج)، ولا يجد الأب سوى أن يقول : (مازلن صغارا)، وينتهى هذا الحوار الموجز إلى تقبل الأب لمسلك أمه فى تقرير هذا الزواج المزدوج ثم (يسقط فى الصمت) ص ٤٠.

إن الجدة (حاكمة) تمثل الرؤية الرافضة للأنوثة طوال السرد، وإذا كان تردد (الجدة) بصفتها أو اسمها قد بلغ ثلاثا وأربعين مرة، فإن تردد ملفوظها الرافض للأنوثة قد بلغ إحدى وثلاثين

مـرة، ويدور هـذا الملفـوظ حـول وصـف خلفـة البنات (بـالشـؤم واللعنة، والنجـاسـة، والبـغـايا، والعـار، والبـلاء، والسـوء)، ولا تستـثنى نفسـهـا من هذه الصفات، حـيث تقول لزوج صـافية : **(عـقلت راسك هـا الملعـونة، الله يلعنهن جـمـيـعا وأنـا أولهن)** ص ٧٥، وتمثل (الذكورة) - من وجـهة نظرهـا - مصـدر الحـياة فى هذا المجتمع البدوى، تقول : **(بيت بلا رجل كواحة بلا بئر)** ص ٣٤، وأم فاطمة ليست إلا **(جلابة الخلفة الحرام)** ص ١٨ **(جلابة الشـؤم)** ص ٧٤ إن هذا الكم من المواصـفـات التى ألصـقـتـهـا الجدة بخلفة البنات، أو بالأنـوثة عـمـومـا، لا يوازيها مـواصـفـات تلحق بعالم الذكورة، اللهم إلا بعض ملفوظ الجدة لبعض الخدم عندما غضبت عليهم : (يا قليل الحياء) ص ٦٣ .

والساردة تواجه هذا الموقف الردىء من الجدة بموقف رافض لا للجـدة فـحـسب، بل لأن تكون هذه الجـدة منتـمـيـة إلى منطقـة الأنوثة، لأنهـا لا تستـحـقهـا علـى مستـوى الشكل أو على مـستـوى المضـمـون، بل الأولى بـهـا أن تنتـقل إلى دائرة الخـرافة (الغـولة) هذا الكائن الأسطورى الممثل للفاعلية التدميرية الغيبيـة. تقول فـاطمـة عن الجـدة، دون أن تـحـددهـا بـالاسـم أو بالصـفـة، وإنما تستحضرها بالضمير فقط :

(هى الآن تدخل، يفتـحـون لمقـدمـهـا - أيضـا - البـاب الكبير،

ويقف الجميع بانتظارها، نحيفة، أخف منه، فمها تبرق فيه الأسنان المذهبة، فتصبح مثل فم الغولة، ثوبها أزرق داكن لا يتغير، فقط تغيرت العباءة التى ترتديها من دون سائر النسوة، وهل هى نسوة ؟ إنها أمنا جميعا، أمنا الغولة الكبيرة المتلفعة بتلافيع الرجال) ص ١٦.

فالدفقة التعبيرية تقدم رؤية للجدة من منظور مضاد هو منظور فاطمة، بل منظور كل من فى البيت، ولعل ذكاء السرد هنا يتمثل فى رصد رفض الجدة لعالم الأنوثة عمليا عندما تزيت بزى الرجال .

إن الساردة تمتلك رغبة عارمة فى الحكى، لكنها تمتلك رغبة موازية فى استقبال الحكى أيضا، لكن أى حكى هذا الذى ترغب فى استقباله ؟ إنه الحكى الذى يغوص فى مأساوية (الذكورة والأنوثة)، ومن هنا كانت متعتها بالغة بحكاية (زهوة) : **(كان فيه ملك وملكة لا ينجبان إلا البنات، كلما حملت شيئا فى بطنها، وانتظر الملك وريثه، جاء ته ابنة يلقى بها فى بئر قصره)** ص ٨١، وهى الحكاية التى تستكملها زهوة فى الصفحة التالية، وترددها مرة وراء مرة، وفاطمة تطلب المزيد : **(ويعدين ؟! ويعدين يا زهوة .. هل آن الأوان)** ص ٨٢.

إن اختيار فاطمة للاستقرار النهائى فى (غرفة الليمون) ليس

مجرد توحد بالأم، وإنما هو محاولة لاستكمال مهمتها الإنتاجية، (فغرفة الليمون) ارتبطت بموت المواليد من الذكور، فعندما ذهبت فاطمة لزيارة أختيها (فوز وصافية) سألتها صافية عن حالة الأم : **(أمك حلوة يا فاطمة ؟! أصمت. فتعيد السؤال : أمك يا فاطمة ما بها ؟! أتمتم، تصرخ وتتطوح وتسقط، ويجففون الدم من بين ساقيها. قالت - بتفجع - سقط وليدها ؟!**

لا أعرف، لا تكف عن الصراخ، وسربوب أخذتها إلى غرفة الليمون) ص ٧٣

فنزول فاطمة فى (غرفة الليمون) ربما كان محاولة مضمرة لاستكمال المهمة التى عجزت عنها الأم، وهى إنجاب الذكور، وهى المهمة التى فشلت فيها زوجة الأب الأولى (دوابة) لأنها أنجبت الإناث، مما أدى إلى طلاقها، ص ١١٧، ثم الزواج من (راحات)، وكسابقتها لم تنجح فى إنجاب الذكور، فلم يكن أمام فاطمة إلا الاستعداد شخصيا للتغلب على هذه المأساة التى كانت هى أول من عاناها .

واللافت أن الشخصية الذكرية الثانية فى الرواية، شخصية (مسلم)، وقد حاول السرد أن يضمها إلى منطقة (الأب) على نحو من الأنحاء، ذلك أنها لم تنجب إلا الإناث، حيث تتسع مساحة الأنوثة فى هذا المجتمع المحدود الذى يحيط بفاطمة،

ومحاولة ضم (مسلم) تأتى مضمرة فى عقد علاقة التشابه بينهما فالساردة تقول : **«كنت أود أقول لزهوة : إن أبى هج أيضا ونسينى، وأنه لا يحب دوابة، ويكره البيت مثلما هج مسلم من (ظاظا) »** ص ٩٥

وكما توحد مسلم بالأب، سعى السرد إلى أن تتوحد شخصية (سردوب) بالأم، وهى شخصية هامشية ورئيسية على صعيد واحد، هامشية لأنها لا تنتمى لأسرة فاطمة نسبا أو قرابة، ورئيسية لأن فاعليتها كانت موازية لفاعلية الأم بالنسبة لفاطمة، أو لنقل إنها كانت تقوم بالدور التعويضى الذى حرمته فاطمة من حنان الأم، ومن هنا أكثر السرد من ترديد (أمه سردوب) ١٦، ٤٩، ٧٧، كما أكثر من رصد مواقف الأمومة البالغة الدلالة : **(دسست جسدى فى حضن سردوب، تحسست ذراعها، ووضعت رأسى عليه، كانت أنفاسها دافئة رتيبة، وكفها يمسد خصلات شعرى، وعيونها مازالت مغمضة، لكنها طبطبت بكفها على ظهرى، فبدأ النعاس يهبط)** ص ١٢

إن معاناة الأنوثة – فى هذه البيئة، قد استدعى مؤشرا بيولوجيا واضحا، وبشكل منتظم، هو (الدم) السائل بين الساقين، إن دال (الدم) ذاته، قد تردد فى الخطاب ثلاثين مرة، لكن معظم هذا التردد كان مؤشرا على الطبيعة الأنثوية

ومعاناتها الجسدية، فمسلم ينتظر نضوج ابنته (زهوة) فى خوف، ويقول لزوجته سقيمة : **(أراها والدم يتدفق من نبض قلبها، يتلوى خيطا رفيعا بين ساقيها، وتنهدت وقالت : يا صاحبى : الأقدار، مالهم حيلة)** ص ١١٠، والأم تتجسد مأساتها عند فقد وليدها، وعندها : **(يجففون الدم من بين ساقيها)** ص ٧٣، فإذا أضفنا ذلك المؤشر إلى المؤشر السابق (الشعر) الذى تردد خمسا وستين مرة، اتضح – إلى درجة كبيرة – انحياز الروائية إلى منطقة الأنوثة على المستوى المضمونى أو المستوى الشكلى، دون أن يعنى ذلك دخولنا إلى مقولة الأدب النسائى، والأدب الرجالى، فهذا ما لم نلاحظه بداية ونهاية .

(٧)

إن انحياز السرد لمنطقة الأنوثة كرد مباشر على انحياز الواقع لمنطقة الذكورة قد استعان بمؤشرين لغويين هما (الجسم) و (الجسد)، حيث يحضر الجسم على مستوى التفصيلات الجزئية، ويقدم ثمانمائة وخمسا وثلاثين مفردة ترصد مجمل الأعضاء الجسمية لمجموع الشخوص الحية وغير الحية، وكأن هذه الأعضاء تنوب عن الملفوظ فى إنتاج الحكى،

على معنى أن هذه الأعضاء كانت تتحرك أو تسكن لتقول مالم يقل، كما سنوضح فيما بعد، وإذا كانت (الجسمية) قد حققت البعد التفصيلى، فإن (الجسدية) تقدم البعد (الكلى) حيث تردد دال (الجسد) ثلاثا وأربعين مرة مقدما الطاقة الداخلية الفاعلة بحيويتها البعيدة عن المادية الجسمية .

وتتداخل إنتاجية الدالين لترصد المواصفات الشخصية، ويلاحظ أن كم المواصفات يتوازى مع كم الشخوص، فإذا كانت الغلبة للشخوص الأنثوية، فإن المواصفات بالتالى تكون الغلبة فيها للشخوص الأنثوية أيضا، حيث يتعلق الوصف الجسدى بصافية، وزهوة، وموحة، وسقيمة، وراحات، والجدة حاكمة، وآن، وظاظا، ثم وصف الذات الحاكية (فاطمة) فى مساحة محدودة، بينما لم تتعلق المواصفات الجسدية بالذكور إلا بالأب ومسلم .

ويلاحظ أن الطبيعة اللونية تتدخل فى تشكيل مجموع هذه المواصفات، وبخاصة عندما تمتزج برؤية الساردة الرافضة أو المتقبلة، حيث تستدعى لونين يؤديان هذه المهمة – على التقابل : (الأسود والأبيض)، فالشخوص المقبولة يتدخل البياض– غالبا – فى تكوينها الجسدى على نحو من الأنحاء، فصافية الأخت الكبرى لفاطمة التى تسقط عليها كثيرا من رغباتها ومكوناتها، تحوز جانبا من هذا البياض : **(مشرقة كقمر، وطرف ساقها**

الذى انكشف شديد البياض والامتلاء) ص ١١، وزهوة التى توحدت بها فاطمة فى كثير من المواقف والأحوال **(تضمخ خدها بلهيب فاتن يشق بياضها بعنوية مبهرة)** ص ١٣، ١٤، وموجة الغجرية صديقة فاطمة **(حين تحكى يموج اللبن الحليب من وجهها محمرة شفقية)** ص ٢٥. و (آن) الدخيلة على هذه البيئة، ممثلة خط الحضارة الذى تسرب إليها **(غير جميلة، رغم بياضها وعيونها الزرق وشعورها الصفر)** ص ٥٤، وحتى ظاظا هذه الشخصية الهامشية التى تزوجها مسلم فى مرحلة مبكرة قبل زواجه من سقيمة **(كانت شديدة البياض وشديدة البدانة كقنطار من القطن المحلوج يترجرج)** ص ٩٤

أما الشخصيتان النسائيتان المرفوضتان فهما (الجدة) التى كانت عندما تقبل : **(تهرول صافية لتقبل يدها، يتبعها أفراد البيت، تمرر يدها السوداء المعروقة بكبرياء عليهم)** ص ١٦، وراحات زوجة الأب : **(تلك المرأة النحيلة السوداء)** ص ١١٧.

وعندما يواجه السرد شخصية مقبولة لكنها سوداء اللون بحكم الطبيعة، فإنه يتحايل على الوصف الإيجابى ليحل محله الوصف السلبى، فعند المقارنة بين (ظاظا) زوجة مسلم الأولى، وسقيمة زوجته الثانية، يقول السرد: **(إن سقيمة زوجته أيضا، صحيح أنها ليست بيضاء، ولا تزن شيئا فى قناطير القطن)**ص٩٥.

وعندما يتجه الوصف إلى منطقة الذكورة فإنه يتخلى عن المؤشر اللونى ليتعامل مع التكوين الجسدى الخالص، وربما كان أكثر ما يهتم به الوصف هو (نحولة الجسد) التى كانت أهم ملامح الأب : **(أول مرة أرى رأسه المكشوف وجسده النحيل)** ص ٥٤، لكن – على نحو من الأنحاء – يعمل السرد الوصفى على إلصاق صفة البياض بالأب بطريق غير مباشر عندما يرصد شعر رأسه التى (يملؤها الشيب) ص ١٢٦.

أما الشخصية الذكرية الثانية، فهى شخصية مسلم التى لاحظنا كيف أن السرد يوحدها بالأب فى كثير من الأحوال، ويتجلى هذا التوحد فى البناء الجسدى، فمسلم أيضا (كان طويلا نحيلا) ص ١٣، ولكى يلصق الوصف صفة البياض به، يعمل على إجراء علاقة تشبيهية بين مسلم وأحد القسس الذى زار هذه المنطقة بملابسه البيضاء، فمسلم ذلك **(الرجل المهيب الذى غرس الشتلات، ولقح النخلات، حتى صار فى نظر كل من مر عليه رجلا مبروكا أكثر من القسيس ذى الملفحة البيضاء)**ص ١٠٩.

أما وصف الساردة لنفسها، فإنه يتخلى عن كثير من الملامح الجسدية لينتقى صفة واحدة تؤكد توحدها بالأب، ذلك المعشوق الهارب دائما، فهى تقول عن نفسها : (كان جسدى نحيلا جدا) ص ٥٦ .

إن البياض – كمؤشر على المفارقة بين القبول والرفض–

يستوعب الكائنات غير البشرية، فعندما يتصل الوصف (بخيرة) فرسة فاطمة الأثيرة، يفصح عن الانحياز المطلق لصفة البياض، والرفض المطلق لصفة السواد، تقول فاطمة عن مهرتها (خيرة) : **(لا تكف عن الصهيل إلا وقطعة السكر تذوب فى فمها، كنت أتمنى أن تصبح خالصة البياض، لكن هذا العرف الأسود، والذيل الأكثر سوادا، بدا لى مزعجا، ماذا لو قصصته؟)** ص١٤، ١٥.

وعندما يتوجه الوصف إلى الطبيعة الجامدة، وبخاصة بيت الأسرة فى البادية، فإنه يضفى عليه طبيعة لونية محايدة بين البياض والسواد كمؤشر على التقبل المؤقت، والرفض المتحفز للهروب والخلاص، يقول السرد عن البيت : **(أرى صوامع الخزين فى مواجهتى تتراص بجانب السور العالى، حتى الأمطار حين تهبط فإنها لا تهدمه، إنها فقط تسيل الطين الأسود على بياض الجدران، تسيل وتهبط مثل أخاديد شجرة توت عتيقة)** ص ٢٢.

فالسواد – فى الدفقة الوصفية – يمتلك فاعلية أساسية، هى التغلب على (البياض) رمز الأمل والتفاؤل والتقبل، وهو ما أكده الوصف مرة أخرى فى رؤية أكثر اتساعا عندما تقول فاطمة : **(أرى خلف الفروع واجهة البيت، الدوار المقابل، مبرك الجمال، والمضيفة بجدرانها الطينية التى أكلها الدخان، فصارت مثل**

قصعة الرماد، يطوقها سياج من الخشب، ينزل من السقف بأعمدة تتلاقى مع سياج مماثل قرب الأرض، كانت المضيفة جميلة لولا الرماد الذى أكل الخشب) ص ٢٣، فالبياض فى هذه الدفقة يغيب تماما ليحل محله اللون (الرمادى) القاتم، والطين بلونه الأكثر قتامة، ويكاد هذا الوصف اللونى ينطبق على بيتى صافية وفوز بعد زواجهما : **(كان البيتان متواجهين، غرف طينية مسقوفة بالخشب، وعلى جوانبها الشرفات الواسعة والسلمات، وبعيدا تسكن غرف الخبيز والطبيخ بطينها الذى أكله الرماد)** ص ٦٧، ٦٨.

ويمتد هذا اللون (الطينى) إلى مؤشر بالغ الأهمية، سبق أن عرضنا له، هو (الباب) فهو مؤشر مرفوض بداية ونهاية : **(الباب الكبير الضخم عال، وفوق سقفه ثلاث أكوام طينية واطئة مغروس فى كل ربوة منها علم يرف)** ص ٢٧.

صحيح أن لون البيوت أو الباب قد يكون مرتبطا بالحقيقة المعاينة، لكن برغم ذلك يظل للمؤشر اللونى تأثيرة فى إنتاج الرفض أو القبول .

والذى لا شك فيه أن تعامل خطاب ميرال الطحاوى مع لونى السواد والبياض لا يمكن أن يتخلص من الموروث الجمعى، فالفراعنة كانوا ينظرون للون الأسود على أنه رمز للغدر، وللون

الأبيض على أنه رمز للصدق والطهارة، والريح السوداء – عند ابن سيرين – هم وغم، والموروث العربى يغلب السواد للحداد واليأس، بينما يغلب البياض للإشارة إلى النقاء والطهارة، بل إن الخطاب القرآنى يقدم مؤشرا فاصلا فى توظيف هذين اللونين فى مفارقة القبول والرفض فى الآيتين ١٠٦، ١٠٧ من سورة آل عمران : **«يوم تبيض وجوه وتسود وجوه، فأما الذين اسودت وجوههم أكفرتم بعد إيمانكم فذوقوا العذاب بما كنتم تكفرون. وأما الذين ابيضت وجوههم ففى رحمة الله هم فيها خالدون».**

قلنا فى بداية هذا المحور من محاور الدراسة إن الجسدية والجسمية كانتا موظفتين لإنتاج اللغة دون ملفوظ منطوق أو مقروء، وبمعنى آخر : إن الحركة الجسدية تدفع المتلقى إلى استحضار معادلها اللغوى، وإن تحمل السرد – أحيانا – مهمة استحضار هذا المعادل سعيا إلى تحقيق وظيفة (التوصيل) الأصيلة فى الخطاب الروائى عموما .

فكثيراً ما كان ينزل عابرو الصحراء على مسلم للراحة المؤقتة، وكان بعضهم يسأله :

«منذ متى وأنت مطرق يا شيخ العربان ؟!».

يهز مسلم رأسه، ويلقى بكفه إلى الوراء، فيفهم الحضور أنه منذ زمن فات حصره» ص ٢٠، وفى أحيان تأتى الحركة

الجسدية مؤازرة للملفوظ، فعندما تحكى (ساسا) **«عن السوق وعن بنات العزبة، من تزوجت، ومن أنجبت، ومن مشت على حل شعرها، وستقطع صافية صوت الحكايا وهى تشوح : كفاية يا بنت، لو سمعتك ستعقفك في مربط الخيل»** ص ٣١، فالتشويح حركة يدوية تهيئ للملفوظ الآتى : (كفاية .. كفاية) .

ولم تقتصر الإشارة الجسدية على (اليد)، بل تشاركها الأعضاء الأخرى، حتى (الأذن)، فعندما تعدد صافية **(مطالب السوق، وتتحرك أذن ساسا بخرزتها الخضراء علامة على الفهم)** ص ٣٣ .

ولم يكن توظيف الأعضاء الجسمية مصحوبا بترجمة الإشارة لغويا بشكل لازم، بل الغالب أن يتخلى الخطاب عن هذه الترجمة، بخاصة عندما يكون مؤشر الحركة العضوية واضح الدلالة، فعندما تتمادى فاطمة فى عبثها الصبيانى، الذى يؤدى إلى إصابة ساقها، تصرخ فيها صافية :

«والله لأقول لها (تعنى الجدة) .. **وستعرف كيف تؤدبك. أخرج لساني وأمضي»** ص ٣٤، فإخراج اللسان يؤدى مهمة رفض الجدة أولا، ثم السخرية منها ثانيا، ثم الاستهانة بالتهديد ثالثا، وكل ذلك يعنى إصرار فاطمة على مواجهة مجموع التقاليد التى تنظر إلى الأنثى على أنها كائن مستأنس ليس له الحق حتى فى مثل هذا العبث البرىء.

والملاحظ أن الحركة الجسدية لم تحتفظ بقاعدة ثابتة فى إنتاج معادلها الدلالى، مما يعنى خصوبتها الشديدة نتيجة الارتباط بالسياق والحدث والموقف، (فهز رأس مسلم) كان منتجا للزمنية البعيدة، بينما يأتى (هز رأس آن) فى مواجهة مقولة الأب : **(فاطمة ستصبح أميرة .. أميرة مثل الجراكسة الحمر، إنها عدنانية أصيلة، أليست أحق منهم وهى بنت الأجاود؟)** (كناية عن فهمها لدواعى حماسه لإمارتى) ص ٥٤.

وقليلا ما تأتى الحركة الجسدية منتجة للصمت، فعندما تسأل فاطمة زهوة : **«منذ متى يا زهوة وأنت تهجرينني ؟ لماذا لا تأتين ؟! هزت كتفيها ولم تجب»** ص ٧٢، فهز الكتف هنا أنتج لحظة الصمت التى أكدها ملفوظ السرد بقوله : (ولم تجب)

إننا لا نبالغ إذا قلنا إن (الجسدية) تستحوذ على مساحة واسعة فى إنتاج الشخوص والأحداث، بل فى إنتاج الحبكة، وشغل الأدبية بعناصرها الكلية والجزئية، حتى إنه يمكننا الادعاء بأن رواية ميرال كانت حكاية عن الجسد فى أبعاده المادية والمعنوية، أو بمعنى آخر : حكاية (الساق) المصابة التى انتهى السرد إلى بترها، وما صاحب تطورات الإصابة من أحداث وتفاصيل حياتية .

والمؤشر الإحصائى قد يوثق هذا الادعاء، كما يكشف عن

كيفية تدخل الجسدية كليا وجزئيا فى (الخباء)، ويأتى (الرأس) متضمنا (الوجه) فى المرتبة الأولى للتردد إذ يبلغ ثلاثمائة وتسع عشرة مفردة، وقد آثرنا أن يضم هذا العضو مجموع أجزائه التفصيلية من أنف وفم وجبهة وأذن وحاجب وذقن وشفة وأسنان وجفن ولسان ومقلة وعين، آثرنا ذلك لأن الرأس مركز الحركة الذهنية الفاعلة بالدرجة الأولى فى أى إنتاج أدبى أو غير أدبى.

٢ – الساق ومعها القدم ١٣١ مرة

٣ – اليد ومعها الكف والأصابع ٨٨ مرة

٤ – الشعر ٧٩ مفردة، (وقد عزلناه عن الرأس لوظيفته الإضافية التى عرضنا لها) .

٥ – الظهر ٢٦ مرة

٦ – القلب ٢٠ مرة

٧ – الصدر ١٦ مرة

٨ – الرقبة ٩ مرات

٩ – البطن ٩ مرات

ثم تتوالى الأعضاء فى تردد محدود بين المرة الواحدة والثمانى مرات : الجذع، الكتف، الجلد، الوسط، العروق، الجوف، الثدى، الذيل، الكبد، الضرع، القرن، العظم، السنم، الخف، المؤخرة، الحلمة، الجناح، العمود الفقرى، حيث يصل المجموع

إلى ثمانمائة وخمسة وثلاثين عضوا كما سبق أن ذكرنا.

إن هذا المؤشر الإحصائى يعنى أن (المواجهة) كانت محور السرد، سواء اتكأت على الإدراك البصرى، أو السمعى أو الذوقى أو اللمس، كما يعنى أن السرد لم يتعامل مع الجسمية أو الجسدية من منطلق الفارق الأنثوى والذكورى، وإنما اتخذ الجسدية مؤشرا للوجود الإنسانى فى ذاته، ملغيا هذه الفروق، فلم تظهر ملامح الأنوثة إلا فى (طول الشعر)، وهو طول يرتبط ببعد نفسى أكثر منه بعدا بيولوجيا، وربما كان الملح الأنثوى الواضح هو (الثدى) و (الحلمة)، لكن للدال الأول ترددين، وللثانى ترددا واحدا، فهو تردد كلا تردد من حيث الكم، ومن حيث الكيف أيضا، لأن الذكر يمكن أن يمتكلها أيضا على نحو ما.

ولا شك أن هذه الكثافة الترددية للأعضاء أتاحت للمتلقى أن يقترب من الشخوص اقترابا شديداً، وأن يألفها ألفة كبيرة حتى يشعر بنوع من الصداقة الحميمة معها.

(٨)

إن (الخباء) يعتمد – فى إنتاج روائيته – على أداتين رئيستين. الأولى : السرد الذى وجه عنايته إلى رصد الأحداث

وتعاقبها داخل النص، الثانية : الحكى الذى وجه عنايته إلى هذا الرصد وذلك التعاقب فى ارتباطهما بالبعد التنفيذى الواقع أو الممكن الوقوع بالفعل، ومصدر السرد أو الحكى هو الساردة التى تحركت حركة حرة طليقة فى الترتيب والتتابع الزمنى والمكانى، والحركة الحرة أتاحت لها أن تسلط أداتيها على اللاواقع، أو على المنتظر الوقوع، على معنى أن الحركة السردية كانت مزدوجة فهى تأخذ طبيعة حضورية - غالبا - لكنها كانت تقفز إلى الآتى، كما تتراجع إلى الوراء، ومن هنا أمكن للسرد أن يحذف، أو يكرر، أو يتوقف عن هذا وذاك، دون أن يفقد السرد رؤية الساردة الخاصة واختيار موقع هذه الرؤية لتأخذ طابعا جزئيا أحيانا، أو كليا أحيانا أخرى، وداخليا أحيانا، وخارجيا أحيانا أخرى، بل إن اختيار المواقع أتاح للسرد أن يشارك فى الحدث، كما أتاح له أن يخرج منه، وبين المشاركة والخروج تتجلى الساردة فى معرفتها الكاملة بالخفايا والدقائق والتفاصيل، ثم يغيب هذا التجلى لتدخل الساردة فى دائرة العتمة التى لا تدرك شيئا مما حولها، وبمعنى آخر إن الساردة كانت تتضخم تضخما شديدا يعطيها إمكانية المعرفة الكلية، كما كانت تتضاءل تضاؤلا شديدا حتى يخفى عليها أقل الأمور وأوضحها، لكن الذى لاشك فيه أن الساردة قد امتلكت السلطة

المطلقة فى إنتاج السرد والحكى، والخروج على هذا المبدأ كان استثناء بهدف إثارة المتلقى، وزيادة كفاء ته فى مواجهة مجموع الملفوظ السردى بكل منتجاته من الشخوص والأحداث .

إن متابعة الصياغة فى افتتاح الفصول، وتبلغ اثنى عشر فصلا، يؤكد أن السرد قد اعتمد على فتح الذاكرة ليخرج مخزونها فى صياغة لغوية ذات مواصفات خاصة ترتفع عن اللغة المألوفة، لكنها تظل قريبة منها حتى تتمكن من تحقيق التواصل الذى تصبو إليه الروائية غالبا، وافتتاحية الفصل الأول تؤكد ذلك بجانب فتح دائرة المخيلة اعتمادا على إغلاق نافذة الرؤية البصرية، وهذا الفتح المزدوج الملازم لإغلاق البصر كان عملية لها طبيعة تكرارية، فهى حاضرة صياغيا مرة واحدة، ولكنها حاضرة فى الذاكرة مرات ومرات، يقول السرد : **«كلما أغمضت عينى وجدتهم، كلما أسلمت خصلات شعرى لسربوب بيدها الحانية تحركوا أمام مقلتى بهدوء»** ص ١١، (فكلما) تنتج هذه التكرارية التى أشرنا إليها .

إن فتح الذاكرة كان يستتبعه فتح دائرة الزمان لإنتاج التعاقب من ناحية، وتهيئة منطقة مناسبة لإحكام الرؤية من ناحية أخرى : «الليل يطن بعوضة من فوق الكلة المنثورة على الأعمدة الأربعة المنسدلة من كل جانب .. يطن، فأجلس على

حافة النافذة التى تتوسط الحجرة» ص ٢٢، ففتح الزمن – هنا – قد تسلط على منطقة (الليل)، ثم تسلط على الموقع المكانى الكاشف (حافة النافذة)، وقد احتلت الساردة هذه البؤرة المكانية لترصد ما يحيط بها من مفردات صغيرة أو كبيرة، مستهدفة بلوغ مكان بعينه له تلازم مع (الليل)، هو (الباب) : **«فى الجهة الأخرى يقف باب البيت الضخم الذى يسع قافلة جمال»** ص ٢٢، ذلك أن هذا الباب الذى يسع قافلة الجمال لم يسع فاطمة لكى تحقق رغبتها فى الهرب والخلاص .

ويلاحظ أن فتح دائرة الزمن قد يتحول إلى عملية ارتداد داخلى، على معنى أن الرؤية الخارجية تعمل – دائما – على انبعاث مشاعر داخلية، وقد أشرنا فيما سبق إلى ارتباط أحزان فاطمة بزمن الليل : **«حين تبدأ الشمس الاختباء أشعر بالتعاسة»**. ص ٣١.

ولم يكن فتح الزمن الليلى خالصا للبعد الداخلى، بل يتوجه – أحيانا – لاستغراق الواقع الخارجى وصبغه بهذه المشاعر الكئيبة، فكما طالت زمنية الليل منطقة (الباب) الخارجية، ومنطقة التعاسة الداخلية، امتدت لابتلاع الواقع وصولا إلى ذروة المأساوية فى هذا الخطاب (بتر الساق) الذى تتابع عليها التدمير الإرادى وغير الإرادى وصولا إلى هذا (البتر). **«الليل**

يبتلع الضجيج، والقمر سافر، ونقيق الضفادع فى الحقول المجاورة يخدش الصمت، وساقى فى اللفائف». ص ٤٥.

وعندما يتحرك السرد حركة تراجعية للتعامل مع الواقع المنتهى، يتوجه مباشرة إلى (الليل). **«سبع ليال مضت أصبح الهلال النحيل دائرة مشطورة»** ص ٦٣.

إن تعامل السرد مع الزمن كان تعاملا حرا إلى حد بعيد، يتحرك به وفيه إلى الأمام وإلى الوراء، وقد يتوقف عند لحظة الحضور، لكن هذه الحرية تضيق إذا فتح السرد دائرة المكان، على معنى أن دائرة المكان تخلص– فى الغالب– للحظة الحضور، وبخاصة عندما يتحول السرد إلى رصد وصفى خالص بهدف تهيئة البيئة المكانية الصالحة لإنتاج الحدث : **«الصحراء تلفظ حدباتها وتعاريج جسدها الرخو وتتغير، والرمال تحبو، والسيول تختط أخاديد حزنها فوق المسالك»** ص ٩٣، إن فتح دائرة المكان هنا، كان إعدادا لمسرح الأحداث التى غاب فيها (مسلم) وسط رياح الخماسين التى كانت تثور مفترسة من تشاء وما تشاء من مفردات هذه البيئة .

وفتح دائرة المكان كان يتابع حركة فاطمة الداخلية والخارجية، فعندما تنتقل إلى بيئة جديدة فى بيت (آن)، يلاحقها السرد الوصفى لفتح جبهة جديدة لهذا الواقع المكانى الطارئ :

«القصر والمقاصير موحشة، والسماء مليئة بالضوء والقناديل، والنجوم الباهتة» ص ١٠٣ ، فالوصف – هنا – يعمل فى خفاء على تحويل هذه البيئة الجديدة عند (آن) إلى شيء شبيه بالبيئة التى جاءت منها فاطمة، إذ إن البيئتين لا تحملان لها إلا الوحشة والاغتراب، فبيت (آن) صحراء من نوع آخر يغيب فيها الشكل لكن يبقى المضمون .

إن السرد لا يكتفى بفتح دائرة الزمن أو المكان، بل يتجه إلى فتح الحدث (صوتيا) كأداة للتجسيم، ونقل الحدث إلى المتلقى عن طريق (الأذن) بعد أن اعتاد على التلقى بالعين أو بالعقل **«أسمع أزيز الباب الكبير، فأذهب واقفة، وأركض إلى بسطة البيت»** ص ١٤ إن السرد يوظف حاسة السمع لرصد الواقع الحدثى، ويدعو المتلقى – أيضا – إلى توظيف هذه الحاسة تمهيدا لدفقة تعبيرية مفعمة بالحركة المتفجرة من الذات والمنتشرة فى مجموع الشخوص فى (البيت الكبير) استعدادا لمقدم الأب العائد من رحلته .

واعتماد الصوتية فى فتح دائرة الحدث قد يتجه – أحيانا – إلى الملفوظ الحكائى : **«قالوا الصحراء بحر .. من يعب فى رمالها ؟! قالوا الجمال»** ص ٨١.

واذا كان الملفوظ فى الدفقة السابقة قد صدر من الآخر، فإنه

قد يصدر - أيضا - من الأنا الحاكية : **«قلت لها : سقيمة ماتت، والعبد ينتش ريش الفرخة العجوز المصلوبة على الوتد»** ص ١١٥.

إن فتح الحدث على هذا النحو : (قالوا - قلت)، يعنى تعدد الأصوات الحاكية، وهو مؤشر على بداية تخلى الساردة عن بعض سطوتها فى الاستئثار بالحكى، وهو استئثار مشروع، لكنه دليل على وجود منافسة من الآخر لممارسة الحق فى إنتاج الحكى، وبخاصة أن الآخرين لهم تجاربهم وخبرتهم التى لا تقل عن تجارب وخبرات فاطمة فى التعامل مع هذه البيئة القاسية، وإن لم يكن لهم مأساتها الذاتية التى تسكن أعماق اللاوعى، وتطفو بكثرة فى الوعى .

ويلاحظ أن السرد يعمد - أحيانا - إلى المزج بين اللفظية والحركية، لكنها (لفظية صامتة)، ففى دفقة حوارية عجيبة تفتح الرواية أحد فصولها (بملفوظ غير ملفوظ)، لكنه يمتزج بحركية عميقة لمؤشر واضح عن (فتح النوافذ) .

«لماذا لا تفتحين نوافذك؟» .

تسألنى عيونها الجميلة ببراءة، فأبتسم، مر زمن طويل لم يعرفوا عن وجهى إلا التجهم والشرود، ص ١٣٣ فالسرد - هنا - يستنطق (سماوات) الأخت الصغرى لفاطمة من أبيها،

ويستخرج ما يدور فى أعماقها دون أن تنطق به، وهو مضمون ممتلئ بالحيرة أمام عزلة فاطمة وانعزالها على غير ما تحب هذه الطفلة التى لم تعرف - بعد - مأساوية الواقع، بخاصة وأن هذا الواقع آخذ فى التغير بفعل التطور الحتمى برغم أنف هذه البيئة بقيودها الصارمة، وقد أشار السرد إلى بداية هذا التغيير عندما رصد (ذهاب الأخوات الصغيرات للمدرسة)، وهو تغير لم يتح لفاطمة أن تعيشه .

وقليلا ما يتجه السرد إلى فتح الحدث (وصفيا)، وربما كان هذا الاتجاه لمواجهة شخصية طارئة على هذه البيئة، تحمل معها مؤشرا آخر على تسرب بعض التقاليد والأعراف إلى هذا المجتمع، هى شخصية (آن) التى لم يفصح السرد عن مبررات حضورها إلى هذا الواقع، وربما كان ذلك مدعاة للقول بأن (آن) شخصية رامزة للامتزاج الذى سوف يتم فى الواقع المصرى عموما، والواقع البدوى والريفى خصوصا، ويعمل السرد على طرح تهيئة نفسية لاستقبال هذه الوافدة الغريبة، لكنه يوظف الوصف الملخص تلخيصا شديداً حتى إنه يتركز فى دال واحد :

«(باهتة) رغم كل الأساطير عنها، لم أحبها ولم أكرهها، فقط تعلقت بها لأنها كانت النافذة الوحيدة» ص ٥٣، إن الوصف قد تعمد تغييب كثير من المواصفات التى افصح عنها فى دفقات

أخرى لكنها لا تمثل فتحا للحدث، وإنما تنمية له .

وخارج إطار فتح الدوائر وإغلاقها زمانا ومكانا، فإن السرد يعمد - أحيانا - إلى مزج الأزمنة ليدخل فى حكى مركب، على معنى أن الساردة تطرح الماضى على أنه حاضر فى بناء تكرارى، وبخاصة بعد انتقالها إلى بيت (آن) ومطالبتها بأن تقوم بمهمة تسلية الضيوف، فلم تجد إلا أن تستعيد واقعها، لكنه الواقع المعادل لمكنونها الخاص، فهناك حكاية مسلم وزواجه من (ظاظا) ثم (سقيمة) ص ١٠٧، وحكاية مسلم واختفائه الغامض، وقد أخذت هذه الحكايا طابعا ترديديا أشبه بالأساطير التى تروى وتستعاد فى كل مناسبة، وبغير مناسبة، وهذا التردد لا يصعب تفسيره نفسيا إذا استرجعنا ما سبق أن قلناه عن توحد شخصية مسلم بالأب، وأن اختفاء مسلم كان مثيرا لمخاوف داخلية عند فاطمة أن يختفى أبوها أيضا، وكما ترك مسلم (سقيمة) فى عالم الوحدة، فإن فاطمة تخاف دخول هذه المنطقة إذا ضاع منها أبوها، وقد صرح السرد بهذه المخاوف : **(كنت أود أن أقول لزهوة : إن أبى هج ونسينى، وأنه لا يحب دوابة، ويكره البيت مثلما هج مسلم من (ظاظا)، لكنه لن يتركنى، لن يترك فاطمة أبدا)** ص ٩٥.

إن فتح دوائر الحدث عموما لم يكن له ارتباط بالزمن الفعلى،

فـإذا كـان الســرد قد بدأ فـاعليـتـه من زمـن إنتـاج الخطاب، فـإن مكونات هذا السـرد لا تنتظم زمنيا، ولكنها تتـحرك من زمن إلى زمن دون قيود، أو لنقل إن السرد يستحضر له زمنا خاصا به، وقـد بدأت تجليـات هـذا الســرد ابتـداء من سن الخـامســة، وهـذه السن تزدحم بمواقف جـزئيـة لهـا تأثيـر بالغ فى مـرحلة النضج والاكتـمـال، لكن المرحلة السنية المبكرة تختـار لهـا من الأحداث والمواقف مـايناسـبـهـا ، ومن ثم رأينا عناصـر الحكى الخـرافى، فعندما تصـاب فاطمة فـى عينها ، تسـألها سـردوب عن جرحها : **«من أصـابك يا فاطمـة ؟! أهمس فى أذنهـا ربما تصدقنى الجنية المسـخـوطة لهـا نتـوء فى ظهـرهـا ، والله ذيل يا أمـه سـردوب»** ص ٧٧، فـالحدث هـنا يكاد ينتج الزمن على عكس المتوقـع من إنتـاج الزمن لأحداثه .

هذه الحركة الترددية لزمن السرد تتـجلى بوضـوح فـى (حكاية مـسلم) الذى حـضـر فـى الســيـاق فى بداية الخطاب فـى إطار أسرى مكتمل (هو وزوجته سقيمة وابنتهمـا زهوة) ص ١٣، ثم يغادر السرد منطقة الحاضر إلى منطقة البدء، بدء حضور مسلم لهذه البيئة، ثم ما قبل حضوره إليها وزواجه الأول من ظاظا، إن التـردد هنا فى تراجـعـه يمثل حـركـة واحـدة، لأن هناك حـركـة موازية تتطلع إلى الآتى، صحيح أن هذا التطلع مـحكوم – غالبا

– بتجربة الماضى، لكنه على كل تسلط زمن لم يحضر تنفيذيا، فعند حضور الجدة لزيارة ابنها ترقبها الساردة قائلة : **«أرقبها من بعيد، لا أحبها، فإن عصاها التى تتخز بها الفرس سوف تنفسها فى كل شىء، فى صوان أخواتى، فى دواليب الكرار، فى جرار السمن والجبن فضلا عن مخابئ الخزين ..»** ص ١٧

وبرغم كل هذه الحركة الترددية للسرد التى تعلن عن معرفته العميقة الشاملة بكل واقعه، فإن هذا السرد أحيانا يقف عاجزا أمام بعض الظواهر اللافتة، وربما كان هذا العجز، أو الجهل راجعا للمرحلة السنية التى انطلق فيها السرد، فالأم تموت خلفتها من الذكور، وهنا تسأل فاطمة أختها صافية : **هل كانوا ثلاثة ؟ فلا تجيب .**

أين ذهبوا

تعطينى ظهرها وتبدأ فى النشيج.

– رحلوا .. رحلوا .

– وهل سيعودون مثله ... ؟!.

– رحلوا لربهم» ص ١٨، ١٩ .

إن هذا الجهل يدفع السرد إلى تحميل الأحداث أقنعة غريبة، لابد أنها سوف تترك أثرها على مسلك فاطمة الخاص والعام، لأن الجهل بمنطقة الذهاب التى رحل إليها المواليد، يوازيه جهل

أخطر بكيفية الحضور، حضور الخلفة، وهو ما تشكل فى صورة قناع تدميرى بالغ الدلالة على ما ينتظر فاطمة إذا قدر لها أن تتزوج بعد ذلك، فقد وقع نظرها – صدفة – على أبيها مع أمها فى خلوتهما الزوجية ولأنها لا تعى هذه العلاقة فقد ألبستها قناع (الخنق) ص ٤٥ **«لم أفهم أبدا لماذا يخنقها وهى وادعة وحزينة ولا تكف عن البكاء»** ص ٤٦

إن بدايات هذا التأثير قد ظهرت لها بعض الإشارات فى مسلك فاطمة وعنايتها – فقط بكبار السن من الرجال – الأب – مسلم، ثم زوج أختها صافية (منازع) الذى هو والد زوج أختها فوز، فعند زيارتها لبيت أختها، تهمل حركة هذه الأخت لتوجه عنايتها إلى (منازع) : **«تروح وتجىء وأنا أتركها لأدس كفوفى بين طيات عقاله ....**

تعالى يا شيطانة ... أبوكى كيف حاله ؟! أضحك وأمد يدى لألتقط قطعة السكر النبات من صدريته، طويل ونحيل مثل أبى، ومن صدريته كانت الحلوى والمنديل الأبيض يفرده بين إصبعيه» ص ٧٤.

أما زوج (فوز) الصغير السن، فلا حضور له على نحو من الأنحاء: **«زوج فوز لا أراه، لا أرى إلا ملابسه على المشجب»** ص٧٤.

ولعلنا نتذكر هنا مؤشرات اللون الأبيض الذى ارتبط بالشخوص المقبولة، وكيف أنه تدخل فى رصد علاقة فاطمة

(بمنازع) (المنديل الأبيض) .

كما ظهرت بعض الإشارات – الضمنية – لهذا المسلك فى غيبة مشاعر الحب أو حتى الإعجاب بالجنس الآخر، صحيح أن هذا المجتمع قد لايسمح بشىء من ذلك، لكن عدم السماح إذا انصب على التصرف الصريح، فإنه لا يمكن أن يطول المشاعر الداخلية على نحو من الأنحاء، ومن هنا توجهت مشاعر فاطمة – جملة – إلى مثيلتها من الإناث .

(٩)

إن السرد المستبد بإنتاج الأحداث والشخوص، لم يحتفظ لملفوظه بهذا الاستبداد، فكثيرا ما يتوقف ملفوظ الساردة ليترك مساحة التعبير للملفوظ الشخصية الحاضرة، نلاحظ هذا مع شخصية الأب عندما يتوجه ملفوظه لفاطمة، وهو ما يعنى انعكاس عملية التلقى، فالساردة صارت متلقية، والمتلقى الداخلى صار ساردا، وكم تردد قول الأب لفاطمة : فاطمة يا صغيرة أبيك، أنا لا أستطيع أن أغضبك ص ٥٤ **«يا فاطمة، يا حبيبة أبيك ... لو كف الغبار لكانت صافية»** ص ٤٦ .

«يا غزالة أبيك... ما بك... فاطمة فاطمة يا صغيرة أبيك» ص٣٨.

وفى إطار هذا الانعكاس يترك السرد مساحته التعبيرية

لملفوظ (سردوب) عندما يتجه لفاطمة – أيضاً – : **«نامى يا فطوم نامى – شغلتى سردوب عليك ... نامى يا فطوم ... هوه هوه»** ص ٤٩

كما يسمح لملفوظ الجدة بالحضور، وهو ملفوظ انصب معظمه على رفض الأنوثة، تقول الجدة : **«والله جلبة شؤم ... وقنايتهم حرام، بضاعة تربيها لغيرك، إن تركتها بارت، وإن بعتها عليك الخسارة»** ص ٦٨.

وكذلك ملفوظ صافية : **«ليس لى فى العرس ولا الخضاب ... أتركونى معها»** (أى الأم) ص ٦٦.

وملفوظ زهوة : **«مللت مسلم، يحبسنى مثل العفاريت فى بكرج ويقول الشمس غادرة والقمر جاحد»** ص ٧٢ .

إن السرد – على نحو آخر – كان يعمل على تلخيص ملفوظ الشخوص تلخيصا يسمح بإنتاج تطور الواقع في أضيق مساحة تعبيرية، نلاحظ هذا فى ذلك الحوار المجمل بين سردوب وأم ساسا .

«تقول سردوب : شبت النار فى الجسد الناعس، فتلتفت إليها أم ساسا بخوف .. كبرت موجة أيضا، صارت ترضى بأن تكلمنى أحيانا، أو تحكى لى، وترضى بأن أجمع لها قصاصات الأثواب وتربت على كتفى بعطف» ص ٨٣ .

وإذا كانت الدفقة السابقة قد لخصت ملفوظ الشخوص ومزجته بالحكى، فإن السرد - أحيانا - كان يخرج من السياق تماما ليترك للشخوص الحاضرة عملية تشكيل الموقف الروائى، مع إهمال الملفوظ تماما وهى ظاهرة أكثر تكثيفا من سابقتها، لأن الدفقة تكتنز بكم كبير من المواقف والأحوال الغائبة تفصيلا، والحاضرة إجمالا. يتجلى هذا فى مجلس أهل البادية المتحير أمام شخصية مسلم ومحاولة الكشف عن حقيقتها، ولم يكن للساردة فى هذا الموقف إلا تقديم الفعل الأول (تساءلوا) ثم خرجت من السياق إلا من بعض المفردات التى تساعد فى الربط الدلالى :

«تساءلوا عن قبيلته أو نسبه، بعضهم قال : فلاح غوى حياة الأعراب، فاحتقروه، لكن حين رأوه يتغنى بأشعار المتنبى وابن الرومى وغيرهما، يحفظ ويروى فى جلساتهم، ينبهرون. بعضهم تكهن من لكنته نبرة معلمى الأزهر وكتاتيبه ومجاوريه، لكن هذا الشك فى أصوله تبدد حين رأوه يقلم نخيله ويلقحه، وكيف تتفلق نواياتها عن غرسات جديدة حتى تشتد خواصرها، كما أنه كان يعرف فى الخيل أكثر منهم، يخبر عن أصولها فوق ما يعرفون» ص ٩٣ .

إن هذه الدفقة لا تكتفى باستحضار مضمون الحوار

وتلخيصه، بل إنها تعمل - أيضا - على تلخيص الزمن فى مساحة صياغية محدودة، إذ بين مقولة (غواية مسلم حياة الأعراب) و (قوله الأشعار) مسافة زمنية غائبة عن السياق، وكأن كل ذلك قد تم فى لحظة زمنية واحدة، وهو غير صحيح على المستوى التنفيذى .

وقد لاحظنا فى المحور السابق غواية السرد مع الحكايا المركبة، ونضيف هنا أن السرد يستعين فى ذلك بتقنيات (ألف ليلة) عندما يأتى السرد داخل السرد، وقد رأينا تجلى هذا البناء فى المرحلة التى أمضتها فاطمة فى بيت آن واستجابة فاطمة لمطلب آن : «احكى يا فاطمة» ص ١٠٦، حيث يتجاوب هذا المطلب مع رغبة قديمة مختزنة فى أعماق فاطمة : **«فوز وريحانة تتناجيان، وتتابعان تطريز القماش، لو أعرف فقط ماذا تقولان، كنت حكيته لموحة، حتى تلعب معى، حتى تعرف أننى أجيد الحكى»** ص ٢٦، فهذه الرغبة القديمة تهيأت لها فرصة التحقيق فى بيت آن، حيث يدخل السرد فى هذا النمط المركب الذى دار مجمله حول مسلم وسقيمة وزهوة، وبما أن هذا الحكى قد حقق المطلب أو الرغبة القديمة، فإن السرد كان حريصا على استدعاء ملفوظ آن : «حكاءة ذكية» ص ١١٠، فإذا لم تقل موحة شيئا من ذلك لفاطمة، فيكفى أن قالته من هى أكبر منها وأنضج وأكثر

معرفة وعلما.

إن تنوع تقنيات السرد أضفى على الخطاب حيوية داخلية، وإحاطة – خارجية – بأفق من الإثارة، لأن المتلقى يعيش – فى رحابه – حالة ترقب، كانت تتحول إلى عملية بحث، ثم تنتهى إلى تدخل صريح أو مضمر، فكثيرا ما يحضر ملفوظ بعض الشخوص دون حضور الشخوص نفسها، وهنا يتطلع المتلقى لمعرفة صاحب هذا الملفوظ، وعندما يخيب التطلع تتدخل حالة (البحث)، فإذا فشلت فإن التدخل يصبح حتميا لتحديد طبيعة الشخصية اعتماداً على السياق من ناحية، ومعايشة المتلقى لدفقات السرد السابقة من ناحية أخرى، وقد يقتضى ذلك استدعاء الملامح النفسية والجسدية والقولية للمساعدة فى هذا التدخل وإنجاحه، ففى موقف محدد تطلب زهوة من أبيها مسلم أن يحكى لها بعض الحكايا، وكانت معها فاطمة فيستجيب لها، وما إن يتسرب إليهما الملل حتى يعتدل السرد عن هذا الموقف ليستحضر ملفوظا محدودا دون حضور صاحب الملفوظ، ودون أن يكون لهذا الملفوظ صلة بالموقف :

«فاطمة .. فاطمة.. أين ذهبت خلفة السوء، يا نارك يا عارك يابنى من خلفة الرزايا» ص ٤٨ إن خبرة المتلقى بشخصية الجدة ودورها فى تكريس مجموعة التقاليد الظالمة سوف

يستدعيها على الفور، أو بتأمل محدود .

إن هذه التقنية كانت تسمح لمجموع الشخوص بالدخول إلى مناطق السرد المختلفة دون استئذان، كما يسمح لها بالخروج منه دون استئذان أيضا، أو لنقل إنها كانت تتسرب إلى السياق دون تمهيد وتتسلل منه دون تنبيه، وهنا تقع مهمة التمهيد والتنبيه على عاتق المتلقى الذى أصبح شريكاً فى إنتاج الخطاب على نحو من الأنحاء. وفى هذه التقنية يلعب (ضمير الغياب) الدور الأول فى حضور الشخصية، وهى وظيفة تتعالى على المحفوظ اللغوى، حيث يحضر الضمير دون حضور مرجعه الذى يفسره، نلاحظ ذلك – مثلا – فى حضور الجدة – كثيرا – عن طريق ضمير الغياب (هى) لكن من هى ؟ هذه مهمة المتلقى لامهمة الإبداع : **«هى الآن تدخل، يفتحون لمقدمها – أيضا – الباب الكبير»**

ويقف الجميع بانتظارها، نحيفة، أخف منه، فمها تبرق فيه الأسنان المذهبة، فيصبح مثل فم الغولة» ص ١٦، ويلاحظ أن هذه هى المرة الأولى التى تحضر الجدة إلى الخطاب .

هذه الدفقة تضم ثمانية ضمائر غياب ترتد كلها إلى الضمير الأول (هى) ماعدا الضمير فى (أخف منه) الذى يعود إلى الأب وهو غير حاضر فى السياق – أيضا – إن الدفقة بهذا التعتيم

فى الضمائر تعلو إلى درجة الشعرية بكل نتوءاتها وتجاوزاتها، وهو ماسنتناوله فيما بعد .

وعلى هذا النحو يحضر الأب للسياق، ففاطمة تحكى عن لهوها فى مرحلة الصغر وتسلقها الأشجار، فتقول **«وأظل أتسلق حين يغيب أو يخرج للقنص، فأرى من خلف الفروع واجهة البيت»** ص ٢٣، فضمير الغياب المستكن فى الفعلين (يغيب – يخرج) لا مرجع له فى السياق، وإن كان منطق الحكى يرده إلى الأب غير الحاضر بحال من الأحوال .

كما تحضر الأم فى بناء صياغى معتم، حيث يستحضرها السرد فى بعدها المأساوى الغامض : **«أسمع أزيز الباب ثانية، تخرج منه ساسا إلى الدوار المقابل... المضيفة، مبرك الجمال، أعود إليه فلا أجده فقط ينطلق من غرفتها النشيج، يبكيها حضوره .. لماذا لا تحبه مثلى ؟ ولماذا لا تغادر الغرفة المظلمة؟»** ص ١٦، إن الدفقة التعبيرية تستحضر الأم والأب بضمير الغياب الفاقد، لمرجعه، حيث تردد تسع مرات، منها أربعة ضمائر للأب، وأربعة ضمائر للأم دون حضور أى منهما تنفيذيا.

وحتى مع حضور الشخصية مباشرة، فإن حضورها يأخذ شكل التسلل المفاجئ، فدوابه زوجة الأب تدخل فجأة فى الصياغة، برغم أن السياق كان حول عودة صافية وفوز

لزوجيهما، وفجأة يتجه السرد إلى استحضار هذه الشخصية الطارئة على الخطاب دون أدنى تمهيد : **«ويلا زغرودة ولا طلق خرطوش ولاثوب عرس . دخلت دوابة برنة خلخالها وجسدها النحيل»** ص ٨٧.

وكما كانت الشخوص تتسلل إلى السياق، فإنها كانت تتسلل خارجة منه، فالجدة بكل مركزيتها فى رواية ميرال الطحاوى تخرج من الخطاب جملة دون تمهيد أو تحديد، بل يأتى هذا الخروج فى جملة عابرة قالتها (راحات) زوجة الأب الثانية **«الله يرحم موتانا وموتى المسلمين، كانت مصلية وداعية، ماتت فى البلاد الطاهرة»** ص ١١٧.

بل إن راحات نفسها خرجت فى سياق ملخص تلخيصا شديدا بطلاقها السريع .

وعلى هذا النحو المعتم تغيب زهوة، وموحة ومسلم، لكن غياب الأخير أخذ طابعا أسطوريا، لأنه يحمل - ضمنا - قطاعا من شخصية الأب كان عزيزا على فاطمة .

(١٠)

إن ما قدمناه فى صدر هذه الدراسة عن تعالى خطاب ميرال الطحاوى على (النوعية)، يطرح علينا إحدى منتجات هذا

التعالى، وهو دخول هذا الخطاب منطقة (الشعرية) التى تجلت فى مجموع الأبنية الصياغية التى أوغلت فى بيئة الأحداث إيغالا شديدا، حتى إن مجموع الدوال المعبرة عن هذه البيئة قد بلغت ألف دال، فإذا كانت مجموع الصفحات الخالصة للكتابة سبعا وتسعين صفحة، فإن معدل التردد يبلغ عشرة دوال لكل صفحة تقريبا، وهى دوال مشحونة برائحة الصحراء بكل عناصرها ومفرداتها، وبكل تقاليدها وأعرافها، وبكل مكوناتها البشرية وغير البشرية، وإذا كان معدل الأسطر فى كل صفحة يبلغ واحدا وعشرين سطرا فإن هذا يعنى أنه فى كل سطرين لابد أن يحضر دال مشبع برائحة البادية والبدو، وذلك التردد الكثيف يحاصر المتلقى حصارا لغويا محكما فى إطار بيئة الخطاب .

ومع هذا التردد الكثيف لمفردات البيئة، يأتى تردد ضمير الذات الساردة أكثر كثافة إذ يبلغ ألفا وخمسمائة وتسعة عشر ضميرا، وهى كثافة ترددية تسمح لهذا الضمير بالاستئثار فى إنتاج السرد، بجوار الحقول اللغوية الأخرى، لكن أهمية ضمير الذات فى أنه يجذب هذا السرد إلى منطقة الشعرية، على عكس الروائية التى تؤثر ضمير الغياب، والمسرحية التى تؤثر ضمير الخطاب، ولذلك نلاحظ انحسار ضمير المتكلم عندما يتجه الخطاب إلى منطقة (الحوار)، كما نلاحظ هذا الانحسار عندما

تخرج الساردة من السياق وتترك المساحة الصياغية للشخوص، يتجلى مثل هذا فى حوار الأب مع الجدة بعد عودته من إحدى رحلاته، حيث يتحول السرد الروائى إلى بناء مسرحى خالص :

«يجلس قبالها، تفرك حبات مسبحتها وتسأل :

– شرقتِ أم غربت.

– غربت .

– كيف حال أولاد عمومك ؟!.

– قحط، جفت مرابعهم، والصيف قائظ، نصف رعيهم هلك.

– هلكت العجائز ؟!.

– بل المهارى الصغيرة .

– لا حول الله، عوض الله علينا وعليهم .... وماذا فعلوا ؟!.

– شرقوا فى مراعى بنى عونة، أرض هيش وكلأ» ص ٣٩.

ولا يحتفظ الحوار فى رواية الخباء بهذه الشفافية التوصيلية، بل إنه ينحاز – غالبا – إلى الصياغية الشعرية الكثيفة التى توظف المجاز وغيره من الأبنية المجاوزة فى إنتاج الدلالة، نلاحظ ذلك فى هذا الحوار الذى دار بين الأب والجدة بعد عودته من رحلته، عندما تخبره الجدة بأن طالبى الزواج قد تقدموا لابنتيه أثناء غيابه، فيرد عليها :

– «مازلن صغاراً.

- قيدها بقيد حديد، وارمها فى بيت سعيد.

- من جاءك ؟.

- عيلة (مجلى) (منازع) وولده (نايف).

- لمن ؟! منازع سقط سن فكه !!.

- اقبرهن قبل أن يقبرن سيرتك وفضائلك» ص ٤٠.

واضح أن ملفوظ الجدة يتوافق مع وظيفتها المتصلبة ضد الأنوثة، ومن ثم غياب دال (الزواج) ببعده التكويني ليحل محله دال (القيد) ببعده التدميري، وملفوظ الأب - أيضا - يتجاوز المألوف الصياغي وصولا إلى البناء الكنائي فى التعبير عن كبر سن منازع (سقط سن فكه).

وتتمادى الجدة فى ملفوظها التدميري بنقل (الزواج) من منطقة (القيد) إلى منطقة (القبر)، إعلانا عن الرغبة فى الخلاص النهائي من خلفة البنات .

ولم يحتفظ البناء الحواري بهذا القالب المسرحي دائما، بل إنه كان يتحول ليستقر فى منطقة محايدة بين المسرحية والروائية عندما يتكئ على فعل (القول) (قلت - قالت) ففاطمة تتوجه بالسؤال إلى زهوة عن سبب غيبتها موظفة هذه التقنية التعبيرية:

«قلت لها : منذ متى يا زهوة وأنت تهجرينني لماذا لاتأتين ؟!

هزت كتفها ولم تجب، ثم جلست بجوارى، وكان ما حولنا صحراء حولتها الشمس إلى جمرة مصهورة قلت لها : أين اختفيت ؟! قالت : مللت مسلم يحبسنى مثل العفاريت فى بكرج، ويقول الشمس غادرة والقمر جاحد .

قلت لها : وأنا أيضا مللت آن، لم تعد تسأل عنى، والبيت موحش، والشجرة لا تكشف إلا الضباب، وأنت هربت منى يا زهوة. أين كنت ؟ قالت «الجمال كلت من عشب الصحارى» ص ٧٢، وفى أحيان ثالثة يتدخل السرد الممتزج بالوصف فى تشكيل الحوار لينحاز به إلى منطقة الروائية، نلاحظ هذا التدخل فى ملفوظ فاطمة الذى يرصد تغير العلاقة بين الأختين صافية وفوز بعد زواجهما :

«صارت تلقب صافية بلفظ (ياعمة) أضحك .

– كانت فى بيت أبيك (صفصوفة).

تضحك.

– صارت عمتى بيدها الخزانة والطحين.

وصافية تروح وتجىء تجمع الخلقات ،

يلمح دموعها : (الضمير يعود على زوج صافية)

– ما بك يا نور العين – يصبح بكاؤها نشيجا – أمايتى مريضة، أرجع لها. مالها من يرعاها ... البنتان صغيرتان

يزداد نحيبها فيرق : لا تغيبي عن دارك يا نوارة

تبتسم وتجذبني، والجدة بمواجهته : يا مخرف يا عجوز ..

كيف تترك عروسك، تغور أمها فى داهية جلابة الشؤم) ص ٧٤

فالحوار هنا تتخلله عناصر سردية وصفية (تضحك) (صافية تروح وتجيء تجمع الخلقات يلمح دموعها) (يصبح بكاؤها نشيجا) يزداد نحيبها فيرق (تبتسم وتجذبني، والجدة بمواجهته).

إن الصياغة على هذا النحو تكاد تحتل منطقة وسطى بين النثرية والشعرية، لكنها فى غير هذا الموقف تنحاز غالبا للشعرية وبخاصة فى افتتاحيات معظم الفصول، ولا يمكن للدراسة التحليلية أن تستوعب مجموع هذه الدفقات الشعرية، ومن ثم فسوف نكتفى برصد دفقة واحدة لها إطارها المكانى فى بيت (آن)، ولها بعدها الزمانى الدامى (بعد بتر ساق فاطمة) ولها شخوصها الحاضرة والمضمرة، ولها إطارها الدلالى المعتم، تأتى هذه العتمة من تغييب مراجع الضمائر، وتمزيق العلاقات بين التراكيب، وتوظيف الأقنعة، والتحرك الأسلوبى المتنوع بين الخبر والإنشاء، والانحراف إلى أبنية المجاز وما يتصل به من التشبيه، والاتكاء على الإيقاع الحرفى واللفظى والدلالى :

«قلت لها : (سقيمة) ماتت، والعبد ينتف ريش الفرخة العجوز

المصلوبة على الوتد، قلت لها :

(مسلم) هج. قلت لها (زهوة) تولول ... فردت جدائلها، وثمة طائر يغنى، فيتفصد قلبها بالنزيف.

أشارت بيدها بضجر، وظلت تملأ أوراقها، وتسألنى، وأرفض الإجابة، سئمت، اكتبى.. كتبت عن (موحة) و (ساسا) و (سردوب)، كتبت عن أمى و(صافية) كتبت عن (دوابة) وتعاويذها سئمت. أنا لست ضفدعا فى بلورة تتفرجين عليه ... أنا فاطمة يا آن، لحم ودم ... انظرى للعباءات التى ضاقت على جسدى، انظرى للعيون المفتوحة فى صدرى، إنها قلادة (زهوة)، سبعة جروح تبكى فى الليل وتوقظنى. لا تصفقوا لفاطمة العرجاء ... أنا لن أغنى، لن أهنهن بالمجاريد، ولن أرطن بأى لغة، فقط سأنوح مثل الغربان المشئومة ولن أرى فى عينى إلا دموع غزالتك التى كفت عن الطعام، أبى لا يأتى من يوم أن بترو ساقى» ص ١١٥.

إن الدفقة تمزج السردية بالحوارية عندما تتكئ – بداية – على فعل قلت، وهذه الحوارية تعنى تعدد الأصوات، وهو تعدد يكاد يتلاشى مع تغيب الآخر بتوظيف (ضمائر الغائب) (لها) دون وجود لمرجع الضمير، وهذا البناء الصياغى له طبيعة ترددية (لها – لها – بيدها – أوراقها) ثم يفاجأ المتلقى بحضور المرجع

متأخرا (يا آن) .

ثم تتكاثر الضمائر فى كثافة تقابلية بين الغياب والخطاب، حيث يأتى ضمير الغائب مستترا فى (أشارت – ظلت – تملأ – تسألنى) ثم يتحول إلى الخطاب فى (انظرى – انظرى) ليبث فى الدفقة كما وافرا من الحيوية والإثارة .

وإذا كانت بداية الدفقة قد اعتمدت السرد الممتزج بالحوار، فإنها سرعان ما خلصت للسرد الذى يستحضر اثنتى عشرة شخصية فى مساحة تعبيرية محدودة : (سقيمة – مسلم – زهوة – موحة – ساسبا – سردوب – دوابة – فاطمة – آن – الأب – الأم – صافية).

ثم تزداد كثافة الحضور باستدعاء بعض الطيور والحيوانات (الفرخة – الطائر – الضفدع – الغربان – الغزالة) وأهمية هذا الاستدعاء أنه لا يكتفى بأن تؤدى الحيوانات والطيور مهام رمزية، بل إنها تؤدى مهمة إضافية فى استحضار بيئة الصحراء وقد ساعدها فى أداء هذه المهمة بعض الدوال الأخرى: (الوتد – العباءات – أهنهن) .

ويلاحظ أن الدفقة – عموما – تقدم بعض الإشارات الرامزة، أو الإسقاطية، حيث هذه (الفرخة) أى (الصقرة) المصلوبة على الوتد، والتى تمثل إسقاطا للذات الحاكية فى ارتباطها بهذه

البيئة، والتى لا يبدو أن هناك أملا فى الخلاص منها. وحيث (تعاويذ دوابة) التى تمثل وسيلة خرافية للتغلب على عملية إنجاب الإناث، وهى العملية المرفوضة تماما، وحيث حمل فاطمة (لقلادة زهوة) وهو حمل يؤكد عملية توحد بينهما فى منطقة الأنوثة، وتوحد فى غياب الأب حقيقة (مسلم والد زهوة)، وتقديرا (والد فاطمة)، ثم يتدخل البناء الأسطورى فى (سبع جروح تبكى فى الليل) الذى ينتج مساحة هائلة من الألم المرتبط ببعد زمنى بعينه هو (الليل) الذى فقد مدلوله الوصفى، لأنه أصبح منطقة اليقظة لا النوم .

ثم تنحاز الصياغة إلى التصريح بعد إفراغ طاقتها. حيث مأساة (العرج) التى فقدت عندها فاطمة ما تبقى من إحساس بالأمل فى الخلاص، ثم أدخلتها دائرة التمزق لأنها لا تنتمى إلى بيئة هذا العالم الجديد فى بيت آن، كما أن انتماء ها الأصلى اهتز بعد أن ضاعت (لغتها) بين ملفوظها الذى حملته من بيئتها الأولى، وملفوظها - الدخيل - التى بدأت فى استيعابه فى بيت آن، إن هذا التمزق قد طال الداخل والخارج على سواء وهو ما صرحت به فاطمة فى دفقة أخرى تقول فيها : **«ماذا أكتب لها، أقول لها : إن فاطمة انشطرت نصفين نصفا يرطن، ونصفا يهنهن بالمجاريد»** ص ١٢٥ .

إن النظرة الكلية للدفقة تؤكد احتواء ها على عدة مواقف منفصلة على مستوى الشكل، حيث (موت سقيمة) و (الصقرة المصلوبة فى الوتد) و (مسلم الذى هج وترك زهوة) و (آن التى تملأ أوراقها بالكتابة) و (كتابة فاطمة حكاية الشخوص الذين عايشتهم من عائلتها أو من خارج العائلة) و (الغزالة التى كفت عن الطعام) و (العرج) و (الأب الذى انقطع عن زيارة فاطمة) .

إن هذا الانفصال فى البناء السطحى يعود ويتماسك فى العمق ليجسد الموت التنفيذى فى (موت سقيمة) الذى يوازى الموت التقديرى فى (صلب الصقرة على الوتد)، ثم يأتى الغياب كرمز آخر للموت (غياب مسلم) الذى يمثل من جانب آخر نذيرا (بغياب الأب) و (آن لا يهمها من ذلك كله إلا أن تدون الحكايا، وتجعل من هذه الحكايا أداة لتسلية ضيوفها) وهو ما يفتح آلام فاطمة فى عالم الظلمة والكآبة التى انتهت (ببتر ساقها) وهى نهاية استدعت مؤشرا إضافيا يؤكد ضياع الأمل نهائيا هو (الغراب) المشحون بطابع الشؤم والدمار و (الغزالة) التى تسعى إلى الموت قصدا برفضها للطعام، وأنه دعوة لفاطمة أن تسلك هذا السبيل لتحقيق الخلاص النهائى .

وتزدحم الدفقة بكم وافر من النتوءات التعبيرية التى تتكئ على الأبنية المجازية، نلاحظ ذلك فى (نتف ريش الفرخة) كناية

عن الرغبة فى سلبها قدرة الطيران نهائيا، وعلى مستوى آخر تأكيد عجز فاطمة عن الخلاص، وفى (تفصيد القلب بالنزيف) كناية عن عمق الألم المخزون فى قلب زهوة، وكما نعرف فإن زهوة تتوحد بفاطمة، فحزن الأولى هو حزن الثانية بالضرورة، ثم يتدخل البناء التشبيهى السالب : (لست ضفدعا فى بلورة) وهو بناء عجيب، لأن السلب هنا لا يخلص فاطمة من صورة الضفدع، وإنما يخلصها من الحصار فى (البلورة) فحسب، أى أن التشبيه يضفى عليها ضآلة تكوينية وصوتية على صعيد واحد، ثم يمتد البناء التشبيهى إلى عقد علاقة معكوسة بين (قلادة زهوة) و (العيون المفتوحة فى الصدر) وهى عيون ليس لها مهمة إلا التبشير بتفتح فاطمة ونضجها لكنه تفتح مشحون بالألم والبكاء .

ويجب الإشارة إلى أن (زهوة) كائن مزدوج، يستحضر - فى أحد جانبيه - زهوة الصديقة، وفى الجانب الآخر يستحضر (زهوة) الغزالة التى انتهى أمرها إلى (الذبح) بأمر الجدة، وذبح زهوة هو ذبح لفاطمة أيضا .

ثم يمتزج المجاز بالبناء الأسطورى فى (سبعة جروح تبكى) الذى يوسع من دائرة الحزن ويعمقها، ثم يصلها بالبناء التشبيهى الذى يدخل فاطمة منطقة الشؤم الحاضر والآتى :

(سأنوح مثل الغربان). إن شعرية الدفقة تتأكد بكل ذلك، بالإضافة إلى حرصها على التعامل مع الأبنية الإيقاعية التى تتجلى أولا فى توظيف بنية التكرار (الصوت دلالية) التى تتعلق ببنى ممتدة : (قلت لها – قلت لها – قلت لها) وبنى محدودة (اكتبى – كتبت عن – كتبت عن – كتبت عن)، ثم بنى إفرادية (انظرى – انظرى)، ثم اقتصار البنية على حرف النفى وحده : (لن أغنى – لن أهنهن – لن أرطن – لن أرى).

ثم يستدعى الإيقاع ظاهرة صياغية لافتة، هى تردد دوال يحتوى كل منها على حرفين متماثلين، وتبلغ اثنى عشر دالا : (ماتت – مسلم – تولول – كتبت – ساسا – كتبت – كتبت – تتفرجين – الليل – اهنهن – المشئومة – عينى) .

ثم تحضر ظاهرة إيقاعية تحتاج إلى إنصات كامل للإحساس بها، حيث تعتمد الدوال فى تجاورها على وجود حرف مشترك بينها، فاللام تربط بين (قلت ولها)، ثم تربط بين ثلاث دوال : (قلت لها مسلم) ثم دالين (قلت لها) (المصلوبة على)، ثم تربط الميم بين (سقيمة وماتت) وبين (لحم ودم) وبين (من – يوم) ثم تربط الراء بين (ريش والفرخة) و (بلورة وتتفرجين) ثم تربط التاء بين (الوتد وقلت) وبين (ظلت وتملأ) وبين (العباءات والتى وضاقت) وبين (غزالتك والتى وكنت). ثم تربط الواو بين (زهوة

وتولول) و (دوابة وتعاويذها)، وتربط الدال بين (فردت وجدائلها).
وتربط البـاء بـين (قلبـهـا وبالنزيف) و (بيـدها ويضـجـر) وبين
(سردوب وكتبت)، ثم تربط الهمزة بين عدة دوال :

(تسـألنى - أرفض - الإجابة - سئمت - اكتبى) (سئمت -
أنا)، ثم تربط السين بين (سـاسـا وسـردوب)، وتربط الفـاء بين
(المفتوحة وفوق) (تصفقوا - لفاطمة)، وتربط النون بين (انظرى
وللعيون) (أنا - لن - أغنى - لن - أهنهن) (لن - أرطن).

إن إنتاجية الدفقة تعتمد على هذه العلاقة الصوتية الخفية، إذ
إن مجموع الدوال فيها يبلغ مائة وأربعة عشر دالا، منها أربعة
وستون دالا متجاورة بهذه العلاقة الحرفية بنسبة ٦٥ ٪، وهى
نسبة مرتفعة إذا أضفنا إليها الظواهر الإيقاعية الأخرى التى
رصدناها .

ويزداد إيغال الدفقة فى الشعرية باتكائها على ضمير المتكلمة
أربعا وعشرين مرة، وهو ما يؤكد خصوصية المعنى وانتماءه إلى
أبعاد داخلية تعمل على إنتاج واقع ينتمى إليها انتماء مطلقا،
وذلك برغم ازدحام الدفقة بالشخوص والأحداث والمواقف، وهو
ازدحام لا يتمكن المتلقى من استقباله إلا إذا أعمل خياله وتخيله
حتى يسلم بصحة الإنتاج .

إن شعرية (الخبـاء) - على وجه العموم - تزداد تجليا من

مجموع الإشارات الإعلامية فى مقدمة الفصول، لأنها تمثل تركيبة (غنائية) تعتمد إيقاعاتها على التلقائية التداولية فى بيئة البدو من ناحية، وشفاهية النطق من ناحية أخرى، على معنى أن نمطية الكتابة قد لا تتجاوب مع هذه الإيقاعية، بل قد تحدث بها خللا يضيع إيقاعيتها، ذلك أن النطق يعمل على جبر الخلل الإيقاعى الذى يتخللها .

نلاحظ هذه الأبنية الغنائية – مثلا – فى مفتتح الفصل الثانى:

لفوا البكرج على اليمين وحيوا ضيوف وحلية

وخليه ما بينى وبينك لطلوع النجمة البدرية .

ومفتتح الفصل الخامس :

والله زمان ما قلت بوشان ... ولا حام طير المنايا

ولا تقطعت روس فرسان ... قدام جمل الصبايا

ولم يقتصر حضور هذى البنى الغنائية على مفتتح الفصول، بل إنها حضرت فى متن الخطاب مؤكدة عمقه البيئى من ناحية، ومكثفة إيقاعيته من ناحية أخرى، وقد ترددت هذه البنى فى المتن تسع مرات، لها سياقاتها الملائمة فى الحزن والفرح على سواء، ففى موت الأم يستحضر السرد أغنية من مأثورات هذه البيئة التى ترددها النسوة ومعهن الجدة فى حزن صناعى واضح :

كنت أميرة وبنت كرام

كنت زهرة ما بين شجار

كنت زينة ما مثلك حد

كنت جميلة سبحان الصوار . ص ٧٦

(١١)

لقد بدأ (خباء) ميرال الطحاوى بفاطمة التى تسعى إلى امتلاك عالمها بكل مكوناته الطبيعية والبشرية، وانتهى بانطفاء هذه الجذوة المتوهجة حتى دخلت منطقة (الموت الاختيارى) على عادة المتصوفة الذين يتقبلون الموت الاختيارى باعتبار وصولهم إلى مرحلة النضج والاكتمال، وعلى معنى آخر : إن (الخباء) قد ابتدأ إنتاجيته بالحياة، وانتهى بالموت .

لكن هذا الموت لم يقع بالفعل، وإنما ظل فى دائرة (الاحتمال)، وفى إطار هذا الاحتمال فإن الخطاب مهيأ لاستقبال أحداث جديدة، أو أحداث تستكمل أحداثا سابقة، خاصة إذا أدركنا أن معظم الشخوص مازالت تمارس واقعها الحياتى، ولم تنغلق الأحداث إلا مع شخصيتين (الأم) و(سقيمة) بموتهما، أما (مسلم) فهو غائب للعودة، وباقى الشخوص مازالت حاضرة أو غائبة غيابا مؤقتا مثل (موحة) و(زهوة)، أما

الشخوص الحاضرة فهناك صافية وفوز وريحانة وساسا وسربوب، وأن مازالت مهيأة لاستكمال وظيفتها بين الحقيقة والرمز، فهى تحاول على المستوى التنفيذى تغيير بعض معالم هذا الواقع و (تهجينه)، وعلى مستوى الرمز فهى مؤشر على الظروف الدخيلة التى تمزق هذا الواقع المطلق وتغيبه فى إطار القشور الحضارية .

و (الأب) الذى استحوذ على كثير من الدفقات السردية مازال يعيش شيخوخته التى لم تغلق بعد، أما فاطمة فسوف تفلت من هذا الموت، لأن طبيعتها ومسلكها لا يمكن أن يتقبل (الانتحار) كأداة للخلاص، ومن ثم فإن أمامها ممارسة حياتية، قد تستكمل فيها مهمة (الأم)، وقد تتحول إلى تقمص مهمة (الجدة) إلى غير ذلك من الاحتمالات التى تنتظر (خباء) ثانيا يستكمل (الخباء) الأول .

قائمة النصوص الروائية

١ – الابنة فاتن – نعيم صبرى – الحضارة للنشر – سنة ١٩٩٩.

٢ – أخبار عزبة المنيسى – يوسف القعيد – الهيئة المصرية العامة للكتاب – سنة ١٩٩٩.

٣ – أربع وعشرون ساعه فقط – يوسف القعيد – روايات الهلال – مارس سنة ١٩٩٩

٤ – اهبطوا مصر – محمد عبد السلام العمرى – روايات الهلال – ديسمبر سنة ١٩٩٧.

٥ – التبر – إبراهيم الكونى – الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع– ط ٢– سنة ١٩٩١

٦ – تغريبة بنى حتحوت إلى بلاد الشمال – مجيد طوبيا – دار الشروق– سنة ١٩٨٨

٧ – حكايات المدندش فى كفر عسكر – أحمد الشيخ – روايات الهلال– فبراير سنة ١٩٩٦.

٨ – الخباء – ميرال الطحاوى – شرقيات – سنة ١٩٩٦.

٩ – خلسات الكرى – جمال الغيطانى – شرقيات – سنة ١٩٩٦.

١٠ – رامة والتنين – إدوار الخراط – دار الآداب – سنة ١٩٩٠.

١١ – الرهينة – زيد مطيع دماج – الهيئة المصرية العامة للكتاب – سنة ١٩٩٩.

١٢ – روح محبات – فؤاد قنديل – المركز المصرى العربى – سنة ١٩٩٧.

١٣ – الزمن الآخر – إدوار الخراط – دار الأداب – بيروت

١٤ – الشمعة والدهاليز – الطاهر وطار – روايات الهلال – سنة ١٩٩٥.

١٥ – صالح هيصة – خيرى شلبى – روايات الهلال – يولية سنة ٢٠٠٠.

١٦ – صخب البحيرة – محمد البساطى – الهيئة العامة لقصور الثقافة – سنة ١٩٩٧.

١٧ – قناديل البحر – إبراهيم عبد المجيد – الهيئة المصرية العامة للكتاب – سنة ١٩٩٨.

١٨ – مدينة اللذة – عزت القمحاوى – الهيئة العامة لقصور الثقافة – سنة ١٩٩٧

١٩ – منتهى – هالة البدرى – الهيئة المصرية العامة للكتاب– سنة ١٩٩٥ .

٢٠ – موسم الهجرة إلى الشمال – الطيب صالح – دار العودة – بيروت – ط ١٤ – سنة ١٩٨٧.

٢١ – يقين العطش – إدوار الخراط – شرقيات – سنة ١٩٩٦.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم .

الكتاب المقدس.

* * *

١ - الإشارات الإلهية - أبو حيان التوحيدى - تحقيق د. عبد الرحمن بدوى - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سنة ١٩٩٦.

٢ - تأثير الثقافة الإسلامية فى الكوميديا الإلهية لدانتى - . د. صلاح فضل - دار المعارف - سنة ١٩٨٠ .

٣ - ترجمان الأشواق - ابن عربى - دار صادر - بيروت - سنة ١٩٦٦.

٤ - التعريفات - على بن محمد الجرجانى - دار الكتاب المصرى اللبنانى - سنة ١٩٩١.

٥ - تفسير الأحلام والرؤيا لابن سيرين - إعداد خليل تادرس - مدبولى - سنة ١٩٨٩

٦ - دلائل الإعجاز - عبد القاهر الجرجانى - قراءة محمود شاكر - الخانجى - سنة ١٩٨٤.

٧ - رسائل إخوان الصفا - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سنة ١٩٩٦.

٨ - رسائل ابن عربى - الهيئة العامة لقصور الثقافة- سنة ١٩٩٨.

٩ - رسالة الصاهل والشاحج - أبو العلاء - تحقيق د. عائشة عبد الرحمن - دار المعارف - سنة ١٩٧٥.

١٠ - الرسالة القشيرية - دار الكتب العلمية - بيروت- سنة ١٩٩٨ .

١١ - شرح الفتوحات المكية - الجيلى - تحقيق د. عاطف جوده - مكتبة الشباب - سنة ١٩٩٨.

١٢ - الفروق اللغوية - أبو هلال العسكرى - تحقيق حسام المقدس - دار الكتب العلمية- سنة ١٩٨١ .

١٣ - الفلسفة اليونانية قبل أرسطو - د. عزت قرنى - مكتبة سعيد رأفت .

١٤ - الكشاف - الزمخشرى - المكتبة التجارية - سنة ١٩٥٤.

١٥ - اللسان - ابن منظور - دار المعارف .

١٦ - المقابسات - أبو حيان التوحيدى - تحقيق السندوبى - دار سعاد الصباح - سنة ١٩٩٢.

١٧ - المواقف والمخاطبات - النفرى - تحقيق آرثر أربرى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - سنة ١٩٨٥.

١٨ - نقد الشعر - قدامة بن جعفر - تحقيق مصطفى كمال - الخانجى - سنة ١٩٧٨.

الهوامش

١ - هوامش القسم الأول

(١) صخب البحيرة – محمد البساطي – الهيئة العامة لقصور الثقافة – ١٩٩٧.

(٢) انظر السابق · ٩.

(٣) انظر السابق : ٣٧، ٥١، ٩٥، ٩٧، ١٠١، ١٠٢، ١٢١، ١٣٢، ١٣٦.

(٤) موسم الهجرة إلى الشمال – الطيب صالح – دار العودة – بيروت ط ١٤ – سنة ١٩٨٧.

(٥) الشمعة والدهاليز – الطاهر وطار – روايات الهلال – سنة ١٩٩٥ .

(٦) السابق ٦٥.

(٧) السابق : ٣٨، ٩٥.

(٨) السابق : ٣٨.

(٩) السابق : ٩، ١٨١.

(١٠) السابق : ٦٩.

(١١) السابق · ٢٣.

(١٢) السابق : ١٠.

(١٣) السابق . ٣٨.

(١٤) السابق . ٧٦، ٨٣.

(١٥) السابق : ٢٤.

(١٦) السابق : ٨، ١١، ١٦، ٩٢، ٩٥، ١٥٧، ١٧٨.

(١٧) السابق ٥٦.

(١٨) السابق : ١٣٤.

(١٩) السابق : ٧٦.

(٢٠) : السابق ٨١.

(٢١) رسائل ابن عربي – الهيئة العامة لقصور الثقافة – سنة ١٩٩٨ : رسالة لا يعول عليه .

(٢٢) السابق . ١٠ .

(٢٣) السابق : ١٠، ١١.

(٢٤) السابق : ٢٥.

(٢٥) السابق : ٣٨.

(٢٦) السابق : ١٦٨.

(٢٧) السابق : ١٥٧.

(٢٨) السابق : ١٢٤.

(٢٩) السابق : ٣٧، ٣٨، ٢٢.

(٣٠) السابق : ٩٢، ١٦٧.

(٣١) السابق : ١٨٢.
(٣٢) الرهينة - زيد مطيع دماج - الهيئة المصرية العامة للكتاب - سنة ١٩٩٩
(٣٣) السابق : ٧.
(٣٤) الدويدار : صبى لم يبلغ الحلم يستخدمه الأمراء والحكام.
(٣٥) الرهينة : ٢٧.
(٣٦) السابق : ٣١.
(٣٧) قناديل البحر - إبراهيم عبد المجيد - الهيئة المصرية العامة للكتاب : ١٩٩٨.
(٣٨) حكايات المدندش فى كفر عسكر - أحمد الشيخ - روايات الهلال . فبراير سنة ١٩٩٦.
(٣٩) السابق : ٥.
(٤٠) السابق : ١٣٨.
(٤١) السابق : ١٣٩.
(٤٢) السابق : ١٢٦.
(٤٣) السابق : ٥، ١٣٩.
(٤٤) السابق : ١٣٩.
(٤٥) السابق : ٥، ٢٧، ٤٩، ٨٧، ١٠٧، ١٣٧.
(٤٦) السابق . ٦٨.
(٤٧) السابق : ٤٦
(٤٨) التبر - إبراهيم الكونى - الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان - ط ٢ - ١٩٩١.
(٤٩) السابق : ١١٨.
(٥٠) السابق : ١٤٤.
(٥١) انظر السابق ك ١٥٨.
(٥٢) السابق : ١٥٩.
(٥٣) السابق : ١١١.
(٥٤) السابق : ١٥١.
(٥٥) أربع وعشرون ساعة فقط - يوسف القعيد - روايات الهلال - مارس سنة ١٩٩٩.
(٥٦) السابق : ٨٣.
(٥٧) السابق : ١٩٦.
(٥٨) السابق : ٢١٤.
(٥٩) السابق : ٢٥٠.
(٦٠) السابق : ١٨٢.
(٦١) السابق : ٢١.
(٦٢) انظر السابق : ٢١.
(٦٣) السابق : ٣٦.
(٦٤) السابق : ٢٠٥.

(٦٥) انظر السابق : ١٦٦.
(٦٦) السابق : ١١٥.
(٦٧) السابق . ١٠.
(٦٨) السابق : ٢٣٥.
(٦٩) السابق : ١٤٢.
(٧٠) السابق · ١٧١.
(٧١) السابق : ٩٩.
(٧٢) السابق : ٢٩٩، ٣٠٠.
(٧٢) اهبطوا مصر – محمد عبد السلام العمرى – روايات الهلال – ديسمبر سنة ١٩٩٧.
(٧٤) السابق : ١٠١.
(٧٥) السابق : ٣٢٠.
(٧٦) السابق : ٩.
(٧٧) تغريبة بنى حتحوت إلى بلاد الشمال – مجيد طوبيا – دار الشرق– ١٩٨٨.
(٧٨) السابق : ٨٣.
(٧٩) السابق : ١١٦.
(٨٠) السابق : ١٦٧.
(٨١) السابق : ١٨٦.
(٨٢) السابق : ٥.
(٨٣) السابق : ٨٥.
(٨٤) السابق : ١٦٧.
(٨٥) السابق : ٣٨.
(٨٦) صالح هيصة – خيرى شلبى – روايات الهلا – يولية ٢٠٠٠
(٨٧) السابق : ٢٧١.
(٨٨) السابق : ١٦٣، ١٦٤.
(٨٩) السابق : ٤٠.
(٩٠) السابق : ١٠٦.
(٩١) السابق : ١٠٣.
(٩٢) السابق : ١٥١، ١٥٢.
(٩٣) السابق : ٣٤.
(٩٤) السابق : ٣٩.
(٩٥) السابق : ٣٣.
(٩٦) السابق : ١٠٨.
(٩٧) السابق : ٢٢٦.
(٩٨) السابق : ١١٢.

(٩٩) السابق : ٢٠٧.
(١٠٠) السابق : ١٧١.
(١٠١) السابق : ٢٧١.
(١٠٢) السابق : ٢٦٩، ٢٧٠.
(١٠٣) الابنة فاتن – نعيم صبرى – الحضارة للنشر– سنة ١٩٩٩
(١٠٤) السابق : ١٠٠.
(١٠٥) السابق : ٦٧ – ٦٩.
(١٠٦) أخبار عزبة المنيسى – يوسف القعيد – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩٩.
(١٠٧) اهبطوا مصر : ١٨.
(١٠٨) صالح هيصة : ٣١.
(١٠٩) التبر : ٤٩.
(١١٠) الابنة فاتن : ٤٤.

٢ - هوامش القسم الثانى :

(١) ذكر القشيرى عبارة الجُنَيْد على نحو مغاير، «قد مشى رجال باليقين على الماء، ومات بالعطش أفضل منهم يقيناً» : الرسالة القشيرية – دار الكتب العلمية – بيروت سنة ١٩٩٨– ص ٢١٧
(٢) التعريفات : على بن محمد الجرجانى – دار الكتاب المصرى اللبنانى – سنة ١٩٩١ : ٢٧٥
(٣) الفروق اللغوية – أبو هلال العسكرى – تحقيق حسام المقدسى – دار الكتب العلمية – سنة ١٩٨١، : ٦٢
(٤) اللسان : مادة عطش .
(٥) يقين العطش – إدوار الخراط – شرقيات – سنة ١٩٩٦ : ٢٢
(٦) يقين العطش : ٢٧١.
(٧) انظر : الزمن الآخر – إدوار الخراط – دار الآداب – بيروت : ٤٠٥.
(٨) انظر : يقين العطش : ١٦.
(٩) انظر : السابق : ٦١، ١٧٨، ٢٣٠، ٢٩٨.
(١٠) انظر رامة والتنين – إدوار الخراط – دار الآداب – سنة ١٩٩٠ : ١٦٩.
(١١) الزمن الآخر : ١٢١.
(١٢) يقين العطش : ٤٢.
(١٣) اللسان : مادة روم.
(١٤) انظر : ترجمان الاشواق – ابن عربى – دار صادر – بيروت – سنة ١٩٦٦ : ٣٢، ٧٩، ٨٥ .
(١٥) إنجيل متى – إصحاح ٢٧.
(١٦) يقين العطش : ٧٠.
(١٧) السابق : ٨١.
(١٨) السابق : ٢٠٧.

(١٩) السابق · ٩٦، ٩٧.
(٢٠) السابق · ٩٧.
(٢١) رامة والتنين : ١٠٠.
(٢٢) يقين العطش . ١٤٤ وما بعدها.
(٢٣) السابق . ١٥١.
(٢٤) السابق ١٠٧.
(٢٥) السابق · ٢٣٤، ٢٣٥.
(٢٦) السابق . ٤٢.
(٢٧) السابق : ٩٥.
(٢٨) السابق : ٩٦.
(٢٩) السابق : ١٢.
(٣٠) السابق · ٤٤، ٤٥.
(٣١) السابق ك ٨٣، ٨٤.
(٣٢) السابق · ١٩٣.
(٣٣) السابق . ١٢٠.
(٣٤) السابق : ٩.
(٣٥) السابق : ٨٤.
(٣٦) السابق : ١٤٣.
(٣٧) السابق : ٤٦.
(٣٨) السابق : ١٥٨.
(٣٩) السابق ١٣٧.
(٤٠) السابق · ١٨٩.
(٤١) السابق : ١٦٣، ١٦٤.
(٤٢) السابق · ٧٩.
(٤٣) السابق · ١٩، ٢٠.
(٤٤) السابق : ٨٠.
(٤٥) السابق ٨٣.
(٤٦) السابق · ٢٠٨.
(٤٧) السابق : ٧٠.
(٤٨) السابق · ١٨٦.
(٤٩) السابق : ١٤٤ وما بعدها، ٢٠٩ وما بعدها .
(٥٠) السابق · ٨٩.
(٥١) السابق : ٩٠، وانظر إنجيل متى الإصحاح الخامس.
(٥٢) السابق : ٨٨.

(٥٣) السابق : ١٥٢، ١٥٣.
(٥٤) السابق : ٢٩٤.
(٥٥) السابق : ٧٨، ١٢٩.
(٥٦) السابق : ٩٣.
(٥٧) السابق : ١٢٠.
(٥٨) السابق : ٢٩٣.
(٥٩) السابق : ٢٧.
(٦٠) السابق : ١٩٥.
(٦١) السابق : ٢٦٩.
(٦٢) السابق : ٢٣٨.
(٦٣) السابق : ٢٤١.
(٦٤) السابق : ١٦٦.
(٦٥) السابق : ٢٤٤.
(٦٦) السابق : ٣٠٥.
(٦٧) السابق . ٣٠٧.
(٦٨) السابق : ١٠٦.
(٦٩) السابق : ٢٤١، ٢٤٢.
(٧٠) السابق : ٢٤٤.
(٧١) السابق : ٥٩.
(٧٢) السابق : ٢٢٣.
(٧٣) السابق : ١٠٥.
(٧٤) السابق : ١٥٢.
(٧٥) السابق : ٢٠.
(٧٦) السابق . ١٣٦.
(٧٧) السابق : ٣٠٦، ٣٠٧.
(٧٨) السابق : ١٤.
(٧٩) السابق : ١٣٨.
(٨٠) السابق · ١٥٣.
(٨١) السابق : ١٠.
(٨٢) انظر صفحات . ٣٨، ٥٢، ١٩٦، ٢٣٤، ٢٥٠.
(٨٣) السابق : ٩٧.
(٨٤) اللسان : مادة ك قول.
(٨٥) يقين العطش : ١٢٦.
(٨٦) السابق : ١٧٤.

(٨٧) السابق : ١٩٢.
(٨٨) السابق : ٣٠٥.
(٨٩) نقد الشعر – قدامة بن جعفر – تحقيق مصطفى كمال – الخانجى – سنة ١٩٧٨ : ١٠٠.
(٩٠) يقين العطش · ٩٣.
(٩١) السابق : ١٩٦.
(٩٢) السابق : ١٩٢.
(٩٣) السابق ١٦، ١٧.
(٩٤) السابق · ٢٢٠، ٢٢١.
(٩٥) السابق : ٢٥٢.
(٩٦) السابق : ٢٥٦.
(٩٧) السابق : ١١٣.
(٩٨) السابق : ٢٤٩.
(٩٩) السابق : ٢٢١.
(١٠٠) السابق : ٩٩.
(١٠١) السابق : ٢٧١.
(١٠٢) السابق : ١١.
(١٠٣) السابق : ٣١.
(١٠٤) السابق . ٨٤.
(١٠٥) السابق : ٥٥.
(١٠٦) السابق : ٢٧.
(١٠٧) السابق : ٩١.
(١٠٨) السابق : ١١٨، ١١٩
(١٠٩) السابق : ٢٢٠

٣ - هوامش (النوعية المراوغة):

(١) المواقف والمخاطبات – النفرى – تحقيق آرثر أربرى – الهيئة المصرية العامة للكتاب – سنة ١٩٨٥ : ١١٥
(٢) دلائل الإعجاز : الجرجانى – قراءة محمود شاكر – الخانجى – سنة ١٩٨٤ – : ١٤٦ .
(٣) خلسات الكرى – جمال الغيطانى – شرقيات– سنة ١٩٩٦ : ٢٤.
(٤) السابق : ٩٠.
(٥) السابق : ٩٠.
(٦) السابق : ٦٢.
(٧) السابق : ٩.
(٨) السابق : ١٢٩.

(٩) رسائل ابن عربي – الهيئة العامة لقصور الثقافة – سنة ١٩٩٨ : ١/ ١٢.
(١٠) خلسات الكرى : ١٩.
(١١) السابق : ٧١.
(١٢) السابق : ٥٥.
(١٣) السابق : ١١٥.
(١٤) السابق : ١٢٧.
(١٥) السابق : ٧٠.
(١٦) السابق : ١٢.
(١٧) السابق : ١٣.
(١٨) السابق : ١٠.
(١٩) السابق : ١١٧.
(٢٠) السابق : ٥٧.
(٢١) السابق : ٥٩، ٦٠.
(٢٢) السابق : ٥٨.
(٢٣) السابق : ٢٤.
(٢٤) السابق : ١١٢.
(٢٥) السابق : ٧١.
(٢٦) السابق : ٩٠.
(٢٧) السابق : ٩٠.
(٢٨) السابق : ٤٠.
(٢٩) السابق : ١٠.
(٣٠) السابق : ٩٣.
(٣١) السابق : ٦١.
(٣٢) السابق : ٧٥.
(٣٣) السابق : ١١.
(٣٤) السابق : ١٤.
(٣٥) السابق : ٢١.
(٣٦) السابق : ٢٥.
(٣٧) السابق : ٣١.
(٣٨) السابق : ٣٥.
(٣٩) السابق : ٤٠.
(٤٠) السابق : ٧٢.
(٤١) السابق : ٧٦.
(٤٢) السابق : ٧٩.

(٤٣) السابق : ٧٩

(٤٤) السابق ٩١.

(٤٥) السابق : ١١٢.

(٤٦) السابق : ١١٦.

(٤٧) السابق ١١٦.

(٤٨) السابق . ٢٣.

(٤٩) السابق ٢٧.

(٥٠) السابق ٣٩.

(٥١) السابق · ١٠٠.

(٥٢) السابق : ٧٦.

(٥٣) السابق : ٧٥.

(٥٤) السابق : ١١٠.

(٥٥) السابق : ١٩.

(٥٦) السابق : ٦٦.

(٥٧) السابق ٣٩.

(٥٨) السابق . ١٢.

(٥٩) السابق · ٩.

(٦٠) السابق · ٢٤.

(٦١) السابق : ٦٩.

(٦٢) السابق · ٨١.

(٦٣) السابق : ٦٧.

(٦٤) السابق : ٦٧.

(٦٥) السابق . ٩.

(٦٦) السابق : ٩.

(٦٧) السابق : ٥٦.

(٦٨) السابق : ٦٩.

(٦٩) السابق : ٨١.

(٧٠) السابق : ١٢٩.

(٧١) السابق : ١٢.

(٧٢) السابق : ٥٦.

(٧٣) السابق : ١٨.

(٧٤) السابق : ٢١.

(٧٥) السيق · ٢٣.

(٧٦) السابق . ٢٤.

(٧٧) السابق : ٧٤.
(٧٨) السابق : ٨١.
(٧٩) السابق : ٩٣.
(٨٠) السابق : ٩٨.
(٨١) السابق · ١٠٠.
(٨٢) السابق : ١٠٧.
(٨٣) السابق : ١١٢.
(٨٤) السابق : ١١٦.
(٨٥) السابق : ١٢٩.
(٨٦) السابق : ١١.
(٨٧) السابق : ١١.
(٨٨) انظر شرح الفتوحات المكية – الجيلي – تحقيق : د. عاطف جودة – مكتبه الشباب. سنة ١٩٩٨ : ٢١٠.
(٨٩) خلسات الكرى : ١١٦.
(٩٠) السابق : ١٢.
(٩١) السابق : ٧٢.
(٩٢) السابق : ٩٠.
(٩٣) السابق · ٩٠.
(٩٤) السابق : ٩١.
(٩٥) السابق : ٩٤.
(٩٦) السابق : ١٧.
(٩٧) السابق : ٩٧.
(٩٨) السابق : ٤٥.
(٩٩) السابق : ٧٥.
(١٠٠) السابق : ٢٤.
(١٠١) الإشارات الإلهية – أبو حيان التوحيدى – تحقيق د. عبد الرحمن بدوى – الهيئة العامة لقصور الثقافة. سنة ١٩٩٦ : ١١٥.
(١٠٢) خلسات الكرى . ١١٠.
(١٠٣) الإشارات الإلهية : ٥٣.
(١٠٤) خلسات الكرى · ١١.
(١٠٥) السابق : ١٢٩.
(١٠٦) السابق : ٤٢.
(١٠٧) السابق : ٤٣.
(١٠٨) السابق : ١٠٣.
(١٠٩) السابق : ١٠٣.

(١١٠) السابق : ١٢٣.
(١١١) السابق : ٨٥.
(١١٢) السابق : ١٣.
(١١٣) السابق : ٨٢.
(١١٤) السابق : ٧٩.
(١١٥) السابق : ٧٧.
(١١٦) السابق . ٧٨، ٧٩.
(١١٧) السابق : ٥٨.
(١١٨) السابق : ١٢.
(١١٩) السابق : ٤٢.
(١٢٠) السابق : ٧٤.
(١٢١) السابق : ٤٦.
(١٢٢) السابق : ١١٨.
(١٢٣) السابق : ٣٧.
(١٢٤) السابق : ١٢٧.
(١٢٥) السابق . ١٩.
(١٢٦) السابق : ١٢، ١٤.
(١٢٧) السابق : ١٥.
(١٢٨) السابق : ٩١.
(١٢٩) السابق : ١٠٨.
(١٣٠) السابق . ١١٤.
(١٣١) السابق : ١٢٨.
(١٣٢) السابق : ٦٤.
(١٣٣) السابق : ٢١.
(١٣٤) السابق : ٨٩.
(١٣٥) السابق : ٩٠.
(١٣٦) السابق : ٤٣.
(١٣٧) السابق : ١٠٢.
(١٣٨) السابق : ١٢٩.
(١٣٩) السابق : ١٢٩.

٤ - هوامش (جدلية السطوح والأعماق):

(١) انظر اللسان مادة : روح
(٢) التعريفات – على بن محمد الجرجانى – دار الكتاب المصرى اللبنانى – سنة ١٩٩١ : ١٢٤

(٣) الفروق اللغوية – أبو هلال العسكرى – تحقيق حسام الدين القدسى – دار الكتب العلمية – سنة ١٩٨١ : ٨٢، ٨٣.

(٤) المقابسات : أبو حيان التوحيدى – تحقيق السندوبى – دار سعاد الصباح – سنة ١٩٩٢ : ٣٦٤.

(٥) تأثير الثقافة الإسلامية فى الكوميديا الإلهية لدانتى – د. صلاح فضل – دار المعارف سنة ١٩٨٠ : ١٩٠

(٦) رسالة الصاهل والشاحج – أبو العلاء – تحقيق د عائشة عبد الرحمن – دار المعارف – سنة ١٩٧٥ : ٢٤٩

(٧) رسائل إخوان الصفا .. الهيئة العامة لقصور الثقافة – سنة ١٩٩٦ : ٤ . ٢٩٧.

(٨) تفسير الأحلام والرؤيا لابن سيرين – إعداد خليل حنا تادرس – مدبولى – سنة ١٩٨٩ : ١٦١، والبدرج : طائر كبير، أكبر من الدجاج، أحمر العينين .

(٩) انظر : روح محبات – فؤاد قنديل – المركز المصرى العربى – سنة ١٩٩٧ : ٢٦، ٢٧.

(١٠) السابق : ٨٤.

(١١) السابق : ١٥٦.

(١٢) السابق : ١٢.

(١٣) السابق : ٤٩.

(١٤) السابق : ٤٩.

(١٥) السابق : ٤٩، ٠

(١٦) السابق : ٥٤.

(١٧) السابق : ٥٥.

(١٨) السابق : ٥٧.

(١٩) السابق : ٥٧.

(٢٠) السابق : ٦٧.

(٢١) السابق : ٦٨.

(٢٢) السابق : ٧١.

(٢٣) السابق : ١١٧.

(٢٤) السابق : ١٥٦.

(٢٥) السابق : ٣٦.

(٢٦) السابق : ٢٦.

(٢٧) السابق : ٣٠.

(٢٨) السابق : ٦٢.

(٢٩) السابق : ٧٨.

(٣٠) السابق : ٨٩ – ٩١.

(٣١) السابق : ٩١.

(٣٢) السابق : ٩٣.
(٣٣) السابق : ٩٥.
(٣٤) السابق : ١٠١.
(٣٥) السابق : ١٠٢.
(٣٦) السابق ك ١٢٣.
(٣٧) السابق : ١٢٦.
(٣٨) السابق : ١٢٧.
(٣٩) السابق . ١٩.
(٤٠) السابق ٤٨.
(٤١) السابق . ٤٨.
(٤٢) السابق : ٥٥، ٥٦.
(٤٣) السابق : ١٠٣، ١٠٤.
(٤٤) السابق : ١١٢.
(٤٥) السابق : ١١٢.
(٤٦) السابق . ١١٣.
(٤٧) السابق ٥٠.
(٤٨) السابق : ٥٢.
(٤٩) السابق : ٥٣.
(٥٠) السابق . ٦٨.
(٥١) السابق : ١٢٥، ١٢٦.
(٥٢) السابق : ١٠٦.
(٥٣) السابق : ١٠٥.
(٥٤) السابق : ٦٥.
(٥٥) السابق : ٤٢، ٤٣.
(٥٦) السابق : ٥٦.
(٥٧) السابق : ٥٧.
(٥٨) السابق : ٣٦.
(٥٩) السابق ٦٣.
(٦٠) السابق : ٣٨.
(٦١) السابق : ٤٤ .
(٦٢) السابق : ٢٠.
(٦٣) السابق : ٧٢.

٥- هوامش (أسطرة العالم)

(١) مدينة اللذة – عزت القمحاوى – الهيئة العامة لقصور الثقافة – سنة ١٩٩٧ : ٤٥.
(٢) السابق : ٧٩.
(٣) السابق : ٨٧.
(٤) انظر السابق : ٥٧.
(٥) السابق : ١٦.
(٦) السابق : ٤٣.
(٧) السابق : ٣٠.
(٨) السابق : ١١٠.
(٩) السابق : ٤٢.
(١٠) السابق : ٥١.
(١١) السابق : ٦١.
(١٢) السابق : ٩.
(١٣) الفلسفة اليونانية قبل أرسطو – د عزت قرنى – مكتبة سعيد رأفت : ٣٠.
(١٤) السابق : ٣٥، ٩٣، ١٠٥.
(١٥) السابق : ٩٢، ١٠٥.
(١٦) السابق : ١٠٠.
(١٧) السابق : ٧٥.
(١٨) السابق : ٦١.
(١٩) السابق : ٣٤.
(٢٠) السابق : ٧٩.
(٢١) السابق : ٥٣، ٧٤.
(٢٢) السابق : ٦٧.
(٢٣) السابق : ٥١.
(٢٤) السابق : ١٠٩.
(٢٥) انظر: التعريفات – الجرجانى – تحقيق محمد بن عبد الحكيم – دار الكتاب المصرى اللبنانى سنة ١٩٩١ : ٢٠٤.
(٢٦) انظر : مدينة اللذة : ٢٨.
(٢٧) السابق : ٢٢.
(٢٨) السابق : ١١، ١٠٩.
(٢٩) السابق ك ١٦، ٢٩.
(٣٠) السابق : ٥٠.
(٣١) السابق : ٧.
(٣٢) السابق : ١٦.

(٢٣) السابق : ٨١.
(٢٤) السابق : ٢٣.
(٢٥) السابق : ٧.
(٢٦) السابق : ٩.
(٢٧) السابق : ١٠.
(٢٨) السابق : ١٦.
(٢٩) السابق : ٢١.
(٤٠) السابق : ١٠٨.
(٤١) السابق : ٨٧، ٤٩.
(٤٢) السابق : ٦٠.
(٤٣) السابق : ٧.
(٤٤) السابق : ١١.
(٤٥) السابق : ٩٩.
(٤٦) السابق : ١٠٧.
(٤٧) السابق : ١١٠.
(٤٨) السابق : ٩٢.
(٤٩) السابق . ٩٦.
(٥٠) السابق : ١٥.
(٥١) السابق : ٥١ .
(٥٢) السابق : ٥١.
(٥٣) السابق : ٧٣.
(٥٤) السابق : ٢٩.
(٥٥) السابق : ١١.
(٥٦) السابق : ٢٢.
(٥٧) السابق : ٦٦.
(٥٨) السابق : ٧٤.
(٥٩) السابق : ٨٦.
(٦٠) السابق : ٢٢.
(٦١) السابق : ٨٧.
(٦٢) السابق : ٤٤.
(٦٣) السابق : ٤٣.
(٦٤) السابق : ٧٤.
(٦٥) السابق : ٣٠.
(٦٦) السابق : ٣٥.

(٦٧) السابق : ٩٢.
(٦٨) السابق : ٣٠.
(٦٩) السابق : ٤٤.
(٧٠) السابق : ٤٣، ٤٤.
(٧١) انظر السابق : ٦٢، ١١٠، ٣٥.
(٧٢) السابق : ٢٢.
(٧٣) السابق ٤١.
(٧٤) السابق : ٧٩، ٨٠.
(٧٥) السابق : ٤٣.
(٧٦) السابق : ٣٤، ٣٥.
(٧٧) السابق : ١١٠.
(٧٨) السابق : ١١٠.
(٧٩) السابق : ٩.
(٨٠) السابق : ٦٠.
(٨١) السابق : ٥١، ٥٢.
(٨٢) السابق : ١٦.
(٨٣) السابق : ٥٠، ٥١.
(٨٤) السابق: ٧١.
(٨٥) السابق : ١٥.
(٨٦) السابق : ١٠٧.

٦ - هوامش (ركائز الإنتاج)

(١) الكشاف – الزمخشرى – القاهرة – المكتبة التجارية – سنة ١٩٥٤ : ٤/ ٣٨.
(٢) منتهى – هالة البدرى – الهيئة المصرية العامة للكتاب – سنة ١٩٩٥ : ٢٣.
(٣) السابق : ١٦٨.
(٤) السابق · ١٠٩، ١١٠.
(٥) السابق : ١١٠.
(٦) السابق : ٩.
(٧) السابق : ٥١، ٥٢.
(٨) السابق : ٥٢.
(٩) السابق : ٢٢٦.
(١٠) السابق : ١١٩.
(١١) السابق : ٦٨، ٦٩.
(١٢) السابق : ٧،٨.

(١٣) السابق : ١٥٢.
(١٤) السابق : ٣٩.
(١٥) السابق : ١٥٨.
(١٦) السابق : ١١٨.
(١٧) السابق : ٤٦.
(١٨) السابق : ١٢٢.
(١٩) السابق : ١٨٨.
(٢٠) السابق : ١٩٠.
(٢١) السابق : ١٣١.
(٢٢) السابق : ١٥٢.
(٢٣) السابق ٥٧.
(٢٤) السابق : ١٤١، ١٤٢.
(٢٥) السابق : ١٥٥.
(٢٦) السابق : ١٩٥.
(٢٧) السابق : ١٩٦.
(٢٨) السابق : ١٩٨.
(٢٩) السابق : ١٨.
(٣٠) السابق : ١٣٨، ١٣٩.
(٣١) السابق : ٨٥.
(٣٢) السابق : ٨٤.
(٣٣) السابق : ٥٢.
(٣٤) السابق : ٢٩.
(٣٥) السابق : ٧.
(٣٦) السابق : ٧.
(٣٧) السابق . ١٤، ١٥.
(٣٨) السابق : ٧٢.
(٣٩) السابق : ١٢.
(٤٠) السابق : ٤٥.
(٤١) السابق : ١٩٢، ١٩٣.
(٤٢) السابق : ٨٤، ٨٥.
(٤٣) السابق : ١٦١.
(٤٤) السابق : ٧٠.
(٤٥) السابق : ١٧.
(٤٦) السابق : ٩٦.

(٤٧) السابق : ١٥٢.
(٤٨) السابق : ٧، ٨.
(٤٩) السابق : ٦٧.
(٥٠) السابق : ٧٩.
(٥١) السابق : ١٧٥.
(٥٢) انظر السابق : ١٩٢.
(٥٣) السابق : ٨٠.
(٥٤) السابق : ٦٣.
(٥٥) السابق : ١٢٧.
(٥٦) السابق : ٨٠.
(٥٧) السابق : ٨١.
(٥٨) السابق : ١٣٩.
(٥٩) السابق : ١٥٤.
(٦٠) السابق : ٨٢.
(٦١) السابق : ١٧٩.
(٦٢) السابق . ١٠٣.
(٦٣) السابق : ١٦.
(٦٤) السابق : ٧٠.
(٦٥) السابق : ٩.
(٦٦) السابق : ١١٨، ١١٩.
(٦٧) انظر مواصفات عبد القادر : ٦٨، ٦٩.
(٦٨) السابق : ١٩٧.
(٦٩) السابق : ٢٢٠، ٢٢١.
(٧٠) السابق : ٦٣.
(٧١) السابق : ٦٣.
(٧٢) السابق : ٧٦.
(٧٣) السابق . ٦٣.
(٧٤) السابق : ١٩، ٢٠.
(٧٥) السابق : ١٣٧.
(٧٦) لسابق : ١٦٤.
(٧٧) السابق : ١٦٥.
(٧٨) السابق : ٢١٠.

صدر فى السلسلة

١ - الحلقة المفقودة فى القصة المصرية ....د. سيد حامد النساج
٢- مسرح الثقافة الجماهيرية.................... فؤاد دوارة
٣- بناء لغة الشعر ....تأليف جون كوين
ترجمة : د. أحمد درويش
٤ -معنى الفن .... تأليف هربت ريد
ترجمة : سامى خشبة
٥ - روايات عربية معاصرة ....د. كمال نشأت
٦ - البطل فى المسرح الشعرى المعاصر .... د.حسين على محمد
٧- فى نقد الشعر ....د. كمال نشأت
٨- سرادقات من ورق ....د. صبرى حافظ
٩- ثقافتنا بين نعم ولا ....د. غالى شكرى
١٠ - إشكاليات القراءة وآليات التأويل ....د. نصر حامد أبو زيد
١١ -مقدمة فى نظرية الأدب ....تأليف تيرى إيجلتون
ترجمة : أحمد حسان
١٢- الوتر والعازفون ....حلمى سالم
١٣-الإنسان بين الغربة والمطاردة ....محمد محمود عبدالرازق
١٤- ملاحظات نقدية ....د. نعيم عطية
١٥- فى القصة العربية ....يوسف حسن نوفل
١٦-نجيب محفوظ - صداقة جيلين ....محمد جبريل
١٧- النقد المسرحى فى مصر ....د. أحمد شمس الدين الحجاجى
١٨-قضايا المصرح المصر المعاصر ....د. أحمد سخسوخ
١٩-رؤية فرنسية للأدب العربى ....د. أحمد درويش
٢٠- الأدب والجنون ....د. شاكر عبدالحميد
٢١- المرئى واللا مرئى ....د. رمضان بسطاويسى
٢٢- المعنى المراوغ ....د. رشيد العنانى

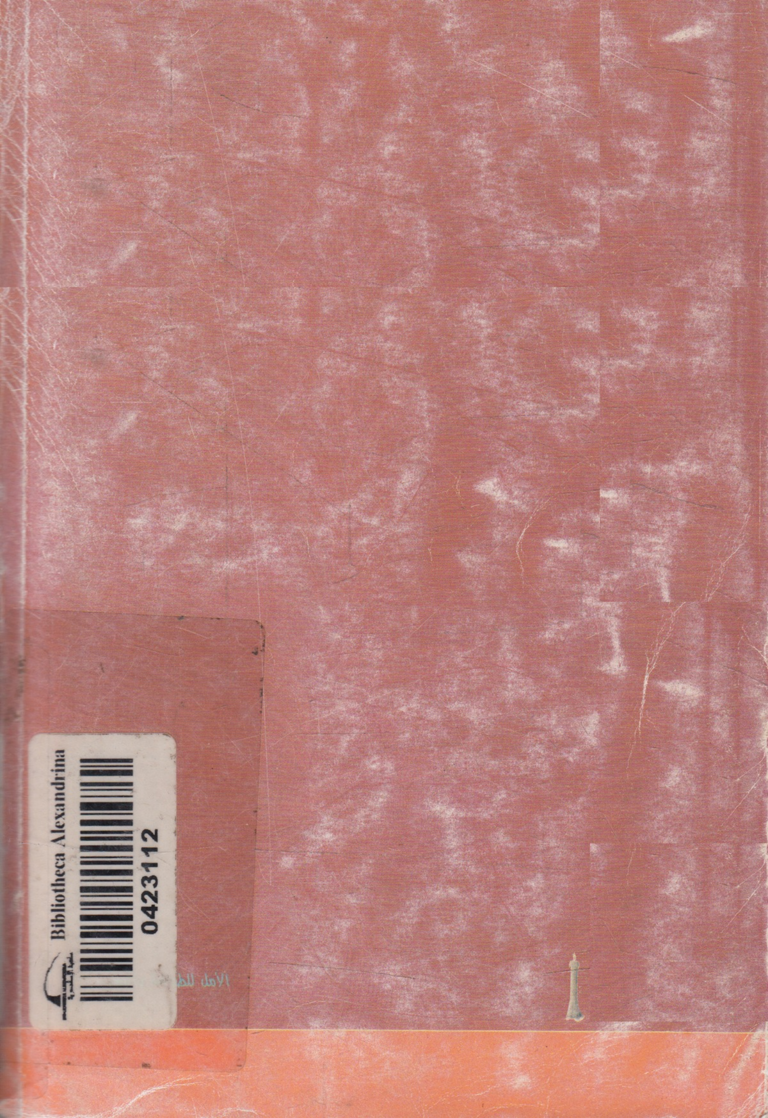
٢٣- إنتاج الدلالة الأدبية .... د. صلاح فضل
٢٤- كلاسيكيات السينما .... علي أبو شادى
٢٥- من الصمت إلى التمرد .... إدوار الخراط
٢٦- مدخل إلى ما بعد الحداث ....أحمد حسان
٢٧- مراجعات فى القصة والرواية .... عبد الرحمن أبو عوف
٢٨- الخطاب المسرحي .... أحمد عبد الرازق أبو العلا
٢٩- قراءات فى ابداعات معاصرة .... محمود عبدالوهاب
٣٠- نقد الشعر العربى من منظور يهودى .... د. محمد نجيب التلاوى
٣١- تقابلات الحداثة .... د. محمد عبدالمطلب
٣٢- دعوة يوسف إدريس المسرحية ....د. ابراهيم حمادة
٣٣- أبحاث مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم .... مجموعة من الكتاب
٣٤- مدخل الى علم القراءة الأدبية .... مجدى أحمد توفيق
٣٥- أغنية للأكتمال .... دراسات فى أدب الفيوم
٣٦- أساليب السرد فى الرواية العربية .... د. صلاح فضل
٣٧ - أفق النص الروائى .... عبد العزيز موافى
٣٨ - القصة تطورا وتمرداً .... يوسف الشارونى
٣٩ - الحقول الخضراء .... محمد محمود عبد الرازق
٤٠ - السينما المصرية ١٩٩٤ .... على أبو شادى
٤١ - أحزان الشعراء .... محمود حنفى كساب
٤٣ - لسانيات الاختلاف .... د. محمد فكرى الجزار
٤٤ - دراسات في المسرح المعاصر .... محمد السيد عيد
٤٥- تقابلات الحداثة .... د. محمد عبدالمطلب
٤٦- نقد الشعر العربى من منظور يهودى .... د. محمد نجيب التلاوى
٤٧ - دراسات مؤتمر الأقاليم .... (جزآن)
٤٨ - المخلّص والضحية .... محمود نسيم
٤٩ - العرض المسرحي .... حمادة ابراهيم
٥٠ - من الصوت الى النص ....د. مراد عبد الرحمن مبروك
٥١ - الأفلام المصرية .... كمال رمزى

٥٢- أزمة الشعر .... مجموعة مؤلفين
٥٣- من أساليب السرد العربى المعاصر..........د.مدحت الجيار
٥٤- أساليب الشعرية .... د. صلاح فضل
٥٥ - ثقافة المقاومة .... مجموعة من المؤلفين
٥٦ - دراسات فى الدراما والنقد .... حمادة ابراهيم
٥٧ - الحراك الأدبى .... أمجد ريان
٥٨ - ثورة الأدب .... محمد حسين هيكل
٥٩ - تيار الوعى فى الرواية المصرية .... د. محمود الحسينى
٦٠ - ألوان من النقد الفرنسى المعاصر ...... محمد على الكردى
٦١ - القراءة عبر الثقافات .... د. مارى تريز عبد المسيح
٦٢ - الأفلام المصرية لعام ٩٦ .... كمال رمزى
٦٣ - تحطيم الشكل - خلق الشكل .... د. صلاح السروى
٦٤ - البحث عن طريق جديد .... عبد الرحمن أبو عوف
٦٥ - الثقافة والاعلام .... مجموعة مؤلفين
٦٦ - رحلة الموت فى أدب نجيب محفوظ .... حسين عيد
٦٧ - مقدمة فى نظرية الأدب .... د. عبد المنعم تليمة
٦٨ - ما وراء الواقع .... ادوار الخراط
٦٩ - بئر العسل .... حاتم الصكر
٧٠ - الأفلام المصرية ٩٨ .... كمال رمزى
٧١ - مصر المكان .... محمد جبريل
٧٢ - بين الفلسفة والأدب .... علي أدهم
٧٣ - هوامش من الأدب والنقد .... علي أدهم
٧٤ - المسرح المصرى الحديث .... حمدى عبد العزيز
٧٥ - الاستهلال .... ياسين النصير
٧٦ - ظلال مضيئة .... محمد ابراهيم أبو سنة
٧٧ - التراث النقدى .... د. أحمد درويش
٧٨ - الخطاب الثقافى للإبداع .... د. رمضان بسطاويسى
٧٩ - استراتيجية المكان .... د. مصطفى الضبع

الأعداد القادمة

رقم الإيداع : ١٤٩٥٨ / ٢٠٠١

شركة الأمل للطباعة والنشر
(مورافيتلى سابقا)


Bibliotheca Alexandrina
04223112